المكتبة الثقافية

٩٥

تصويرنا الشعبي خلال العصور

سعد الخادم

١٥ أكتوبر ١٩٦٣

الناشر

دار القلم

١٨ شارع سوق التوفيقية بالقاهرة

ت ٥٥٠٣٣ — ٧٧٧٤١

تقديم

كلما تعمقنا فى تاريخنا بدت لنا أهمية تراثنا وتاريخنا فى شتى نواحى الفن والعلم وكأن شعوراً قد تيقظ فينا فجعلنا نتطلع إلى نوع من التاريخ غير تاريخ الفتوحات والملوك والبذخ والإسراف، ذلك هو تاريخ الحركات الفكرية والإبداع الفنى وجوانب البحث والتنظيم ، والآفاق التى حققتها تلك الجهود فى الرياضة والفلك أو الطب والكيمياء وغير ذلك من النواحى التى تعتبر حيوية لنا وللفكر الحديث .

وشعورنا بالحاجة إلى تراث وأسانيد فنية نستند إليها فى مجال فنون التصوير والنحت لنساير حركة التحرر الفكرى والبناء التى نحن قادمون عليها ، تجعلنا نفتش عن أعلامنا فى الفن وعن مقومات الحركات الفنية التى مرت بها البلاد على مر العهود ، فلا نلبث أن نكتشف أنماطا فنية أنتجت فى عهود تفصلنا عنها فترات سحيقة من الزمن ، ونحن إذ نشعر بعظمتها — يتعذر

علينا الاستفادة منها واستخدام مقوماتها فى إنتاجنا الحديث فيقف تفهمنا لها عند حد التذوق ، أو استنباط قشور منها .

فإذا تركنا ذلك الماضى الفنى السحيق ، واقتربنا إلى عهود أحدث اعترضتنا مشكلة الوقوف على نماذج وأدلة توضح تسلسل الطرز الفنية ، وتعثرنا لقلة ما كتب عن تلك الفنون — وأصولها ، وأهداف الفنان القديم منها ، فنظل نبحث عن فنان أو رسام لنتعرف على آرائه والطريقة التى تطور بها فنه فى القرون الماضية حتى ينتهى بنا الأمر إلى بداية حركتنا الفنية الحديثة فى أوائل القرن الحالى ، فلا نجد خلال أحقاب تاريخنا الفنى ما يقرب إلى أذهاننا طلاسم الماضى من الناحية الفنية سوى فنوننا الشعبية التى عاصرت القديم والحديث من تراثنا ، واستظلت بالأصول التى دعت كل عصر ، واستقت منها جوانب انعكست فيها بشكل مبسط ربما قرب إلى أذهاننا بعض جوانب غامضة من الماضى .

وإذا كانت مثل هذه المشكلات تهم الفنان فهى تهم أيضاً القارىء المتذوق للفنون الشعبية والمتطلع لمعرفة المزيد عنها ، وعن خصائصها ، والظروف التى تبعث إلى قيامها ولاسيما أن تلك الفنون رهن بمغزى يفسرها ، فهى فى معظم الأحيان لاتنتج .

إلا لأغراض معينة ، كجلب الخير أو التبرك ومنع الحسد ، فهى مقرونة فى حالات كثيرة بمعتقدات شعبية كالسحر مثلا أو أساطير خرافية أو وقائع تاريخية مثيرة .

ونحن إذ نعرض تلك الرموز والأشكال التى يستخدمها الفنان الشعبي فى تعبيراته ورسومه — إنما نتعرف على بعض التقاليد والظروف التى تحكمت فى أساليب الفن الشعبي فيما مضى ، ومازالت تحركه بالكيفية نفسها حتى اليوم ، فكأننا نمر بسذاجة وفطرة هذا الفن خلال خيال الرجل الشعبي وأمانيه فى الحياة ونهجه فى التعبير الفنى ، وكأننا ننقب وسط عالم من الخرافة والخيال عن معان مجازية مستترة وراءها ، فنراه يستعين فى حالات كثيرة بأشكال مبسطة أو وحدات زخرفية يرتبها ويكررها وفقاً لنمط معين كأنها لغة إشارات يحدثنا بواسطتها ، فيأتى تعبيره على صورة زخرف أو حِلْيَات أو مناظر لآدميين ونباتات مصوغة فى قالب مبسط .

ولا نكاد نتعرف على حديث الفنان الشعبي الذى يسجله بالرسم ونستجلى رموزه حتى نستسيغه ونأنس به ، ثم نتكشف أن شخصية هذا الفنان الذى اعتاد أن يحدثنا بالكنايات والمعانى المجازية يتعمد أيضاً إخفاءها ، فهو إذن يعبر بالرسم أو النحت

ولكنه لا يوقع على عمله إلا نادراً ، وربما اكتفى بالإشارة إليه بتخطيط قد يشبه الحلية .

ويقدم هذا الكتاب للقارىء نبذة عن المراحل التى اجتازها تصويرنا الشعبي عبر العصور وصفاته التى أخذت تتباين ؛ ومذاهب الفنون ذات الطابع الرسمى ولكنها تفترق عنه .

سعد الخادم



التصوير الشعبى
فى عصر ما قبل الأسرات

عند دراسة التصوير الشعبي فى عصر ما قبل الأسرات يتضح لنا أننا فى تلك الفترة لا نكاد نجد فوارق بين الفنون التى لها صبغة رسمية ، ولا سيما التصوير والفنون الشعبية بشتى أنواعها ، فالذى يميز تلك الفنون القديمة أنها فى مجال التصوير الحائطى تناولت بعض موضوعات الصيد والقنص قد رسمت على الأحجار مباشرة بطريقة لا تحتاج إلى تحضير ، أو تحديد مساحات معينة لتصميم الوحدات بداخلها ، فكانت الرسوم الحائطية تأتى وحداتها الواحدة تلو الأخرى كأنها شرائط لا نهائية .

والذى يثيرنا فى تلك الرسوم القديمة أنها تتجنب فى غالبية الأحيان تصوير المظاهر الطبيعية ، وأنها تتعمد فى الوقت نفسه صياغة الأشكال والوحدات فى قالب زخرفى أو هندسى ، فإذا رسمت الحيوانات أو الطيور عبر عنها بطريقة مبسطة يغلب عليها الطابع السحرى أو الطوطمى وفى بعض الأحيان نرى بعض الرسوم تنفذ على وحدات قديمة تتداخل أشكالها بها ، وغالبية

هذه الرسوم من جهة أخرى تبدو كما لو كانت رسمت بواسطة أقلام ، فهى تعتمد على خطوط ، وقلما تتخللها مساحات لونية . وفى الحالات التى يرغب فيها الفنان إيجاد مساحات لونية نراه يخطط فى معظم الحالات على الوحدات المرسومة فيكسوها بشبكة متقاطعة من الخطوط .

وهذه الفنون الحائطية نراها فى مناطق متفرقة من النوبة ، وهناك لوحة مشهورة تمثل بعض مناظر الصيد بالمتحف المصرى منقولة عن رسم حائطى بجهة الكوم الأحمر .

والرسوم الحائطية التى نراها فى تلك الفترة السحيقة من الزمن نرى ما يحاكيها فى الرسوم والنقوش المنفذة على الآنية الفخارية التى ترجع إلى العهد نفسه وفيها نجد نزعة واضحة للزخارف كاستخدام الفنان وحدات مثل الخط الحلزونى أو اللولبى ليرمز به عن تدفق الماء ، وكاستخدامه للصليب المعقوف للدلالة على الفأل الحسن ، أو التعبير عن الفصول الأربعة للزراعة . وكذلك نراه يستخدم الخطوط المعرجة للدلالة على سريان الماء ، كما نراه يرسم نوعاً من النبات يذكرنا بنبات أم الشعور ، يرمز إلى نوع من النبات يجدد حيوية الإنسان ونراه فى أحيان أخرى يتخذ من المربعات والمثلثات نقوشاً لتعبر عن بعض رموز

أخرى ترتبط بالزراعة . أما الحيوانات كالتمساح وفرس البحر وأنواع من البجع مما كان يكثر فى المستنقعات المختلفة التى كانت تغمر البلاد وقتذاك ، فكان تصويرها موجزا للغاية ويشبه إلى حد بعيد نقوشا خطية ذات طابع زخرفى، وهذه الرسوم التى كانت تنفذ على الأحجار تارة وعلى الفخار تارة أخرى ، نراها تختفى تدريجيا عند بداية عصر الأسرات ، فتتخذ شكلا اصطلاحياً قلما تغير . فكأنما أصبح لكل حيوان أو رمز نباتى شكل اصطلح عليه يكاد لا يتغير ، بعد أن كانت تلك الرموز فى كل رسم فى الأزمنة الأولى تأتى مصوغة فى طابع جديد ، نلمس فيه شخصية الفنان ، حيث تختلف نسبه أو تنحرف حسب كل فنان ، ثم نراها بعد ذلك تصبح كما لو كانت مصوغة فى قالب واحد يضمن توافق نسبها .

وقبل أن ننتقل إلى عرض فنون التصوير فى الفترة التى جاءت بعد ذلك ، وهى بداية فترة الأسرات الفرعونية ، نضيف أن الرسوم الحائطية التى نقشت على الصخور فى عصر ما قبل التاريخ كان لها نظائر فى بعض جبال الأطلس بالجزائر[1] ،

(١) Lhote . H., R la decouverte des Fresques du Tassili (Paris . Arrthaud 1958)

وهى ترجع أيضا إلى عصور سحيقة ، وإن كانت أقرب إلينا من تلك التى صورت بجهة لشت والكوم الأحمر، فالرسوم الحائطية على صخور الجبال بالجزائر تتميز أيضاً بحرية التعبير وحرية الأداء وكأنها رسمت فى ساعتها دون تحضير ، وهى تعبر بخطوطها المبسطة عن مناظر صيد أنواع من الظباء والغزلان أو الأنعام ، والزراف وهى تجرى أمام الصيادين ، وأحياناً نرى الرسوم تتداخل على النحو الذى نراه أحياناً فى الرسوم المصرية التى تقدم ذكرها . وإن كنا نلمس فيها طريقة بدائية لاستخدام المساحات اللونية فهى تذكرنا فى وحداتها وأشكال الأفراد والصيادين المثلين فيها بالطابع المصرى، إما بطريقة تصفيف الشعر أو الملابس ، ومهما كان مصدر تلك الرسوم الحائطية بالجزائر فهى تعكس نزعة فنية لها ذلك الطابع الشعبى الذى لا نلمس فيه قيودا فنية أو أنماطا تقيد الفنان ، بل نشعر فيها بنوع من الفطرة والجرأة فى التعبير ، دون ملازمة قواعد فنية ونسب محددة جامدة .

التصوير الشعبى فى العهود الفرعونية :

أما التصوير المصرى القديم فى بداية عصر الأسرات فنجده يفترق تدريجيا عن الطابع الشعبى الذى بدأ به قبل ذلك إذ أصبح

للفنون أساليب رسمية لها قيود وأصول وموضوعات خاصة يتحتم على الفنان تصويرها ، وفى الوقت نفسه تظهر فى جهة أخرى فنون لها طابع شعبي تتمثل فيها الفطرة والتلقائية التى تقربنا من أحاسيس الفنان الشعبي وانفعالاته المختلفة ، على نحو قريب من الفنون التى سبقت الإشارة إليها ، ومثال ذلك نراه فى طائفة من الرسوم التخطيطية السريعة التى كانت ترسم على بعض الأحجار المشطوفة بأقلام حمراء أو ملونة كان الفنان يعتمد على استخدامها فى تخطيط بعض الأشكال تخطيطا سريعا دون تحضير على النحو الذى ربما ذكرنا بتلك النقوش المرسومة على فخار عصر ما قبل الأسرات .

ولقد استمر هذا التقليد فى الرسم ما بين الدولة الفرعونية القديمة ودخول العرب مصر ، وتتضح فى تلك الرسوم صفة المرح وعدم الكلفة . ولعل الفنان كان يستخدمها لإنجاز رسومه التحضيرية أو التدرب عليها كنوع من المشق لاكتساب حذق ومهارة فى محاكاة بعض الرسوم التقليدية . ونرى الفنان ينصرف أحيانا — فى مجال رسمه على تلك الأحجار المشطوفة التى تدعى بالأستراكا — عن كلفة وقيود الرسوم والموضوعات التقليدية ذات الطابع الدينى أو الرسمى وينصرف إلى رسم بعض ما يدور

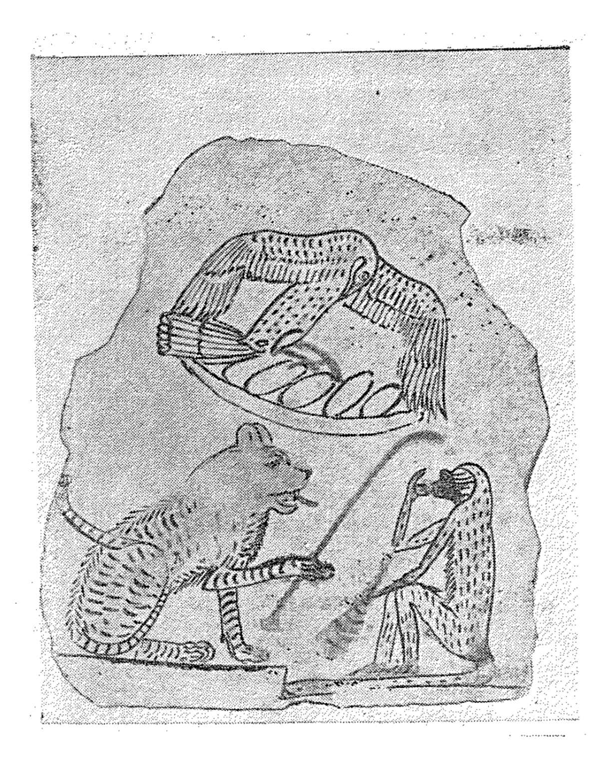
فى خياله من موضوعات أو أساطير شعبية [1] ، مثـل القصص التى تمثل أنواع الحيوانات فى ما يشبه قصص كليلة ودمنة ، حيث يمثل فيها أسطورة شعبية شهيرة تزعم قيـام دولة من الجرذان تقضى على بطش وغدر مملـكة القطط وغيرها من الحيوانات ، فهى تمثل كيف أمكن هذا الحيوان الصغير الانتصار على أعدائه وتسخيرهم فيما فيه مصلحته ورخاؤه .

وإلى جانب تلك الأساطير نرى احيانا على أحجار الأستراكا بعض مواضيع شعبية كالقرد الذى صور وهو فى موقف هزلى ، وكأن القرد انتزع العصا منه وأخذ يدرب صاحبه . ولقـد استخدمت أحجـار الأستراكا أيضـاً فى كتابة أغانى الحب وأشعاره كأنها قصائد شعبية فى الغزل ، كما استخدمت أيضـاً فى تصوير أو كتابة بعض المواعظ أو الأحاديث الشعبية الذائعة الصيت ، على النحو الذى نراه اليوم منتشرا بين عامة الشعب فى إقبالهم على كتابات حكم أو آيات قرآنيـة يتبركون بوضعها فى بيوتهم على جدران الحوائط أو فى أمكنة العمل .

ووسيلة النقش على الأستراكا قامت فى أساسها على استخدام تلك الأحجار التى تفتت من صخور الجبـال بفعل عوامل

---

(١) انظر شكل ١



(شكل ١)
رسم على أستراكا يمثل القط وهو يعلم القرد

التعرية ، فتأتى أسطحها مصقولة صقلا طبيعيا يتيح فرصة الرسم عليها . ولقد قامت تلك الوسيلة فى الرسم على استبدال تلك

الأحجار بأوراق البردى التى كانت أكثر نفقات إلا أن الأساطير التى تقدم ذكرها ، والتى صورت على بعض تلك الأحجار نراها مصورة على بعض لفائف البردى ، حيث اعتنى بتصوير عناصرها وروعى فيها الدقة .

وإن كانت هذه الرسوم المنفذة على البردى أقل شعبية من نظائرها المنفذة على أحجار الأستراكا وأكثر ندرة من الأحجار التى كانت توجد بوفرة وبدون سعر بجوار كتل الصخور والجبال بجهات الأقصر وغيرها ، فإنها تعتبر قريبة إلى حد كبير من تلك الرسوم السحرية التى انتشرت فى العهود المتأخرة .

وعن طريق استخدام تلك الأحجار تفرع فن تخطيطى آخر فى العصور المتأخرة فى الحضارة الفرعونية ، هى عصور البطالسة والرومان ، حيث بدأ نوع من النقش على شقف الفخار الذى استخدم أحيانا أخرى لكتابة بعض عبارات أو رسوم لها مغزى سحرى . وبطبيعة الحال كانت هذه النقوش السحرية صغيرة الحجم لتقيدها بأحجام شقف الفخار .

وإلى جانب الأماكن الأثرية والمقابر التى يشاهدها الإنسان فى الأقصر ، مقابر أقل رونقا من المقابر الذائعة الصيت ،

وهى لطائفة من العمال والصناع وأرباب الحرف كطاه أو مهندس كالمقابر الصغيرة التى بجهة دير المدينة بالأقصر . والطابع السائد فى جميع تلك المقابر الشعبية أنها متناهية فى الصغر ، وأنها فى الوقت نفسه محفورة فى أماكن صخورها مفتتة مما يضطر أصحابها إلى طلاء جدرانها بطبقة من الطمى الممزوج بالتبن لتسوية أسطح الجدران وإمكان النقش عليها بعد طلائها بدهان جيرى ، على النحو الذى ما زال شائعا فى بيوت القرويين حتى اليوم .

أما النقوش الحائطية فى تلك المقابر فمليئة بالسذاجة . وتفيض بالحياة وكأن أصحابها أرادوا تصوير أنفسهم دون كلفة ، فتارة نرى صاحب المقبرة وهو ساجد بجوار شجرة دوم ليشرب من ماء نهر الخلود ، أو نراه يصور نفسه أمام الآلهة الذين صورهم كما لو كانوا شعبيين أيضاً ، فيقابلهم دون رهبة أو خوف . فلا نكاد ننظر إلى النقوش على الجدران حتى تملأنا بالمرح والسعادة لإنسانيتها ، فهذه أرواح الموتى تطير على شكل طيور قد تذكرنا بنوع من البط أو السمانى فتشغلنا حركاتها وطرافتها عن التفكير فى أنها تمثل أرواح الموتى .

وفى إحدى هذه المقابر نشاهد قطا يذبح ثعبانا بسكين قاطعة بجانب شجرة لعلها شجرة سنط ، والمنظر إن دل على أسطورة

دينيــة لها أصولها فهى تنقلنا بطرافتها من جو الغموض الذى يكتنف تلك العقائد القديمة إلى جو الرسوم التى يرسمها القرويون أحيانا على دعائم السواقى ، بل إننا حين نشاهدها تتــذكر الأحاديث والقصص التى اعتــاد القرويون أن يقصوها بجوار السواقى وهى دائرة ، وتتذكر هذه البهيمة التى تدير الساقية وتحرث الأرض وتقدم للفلاح لبنها ويرقد أطفاله على ظهرها أحيانا لتحلم أحلام طفولتها ، وكأن البهيمة التى يحتاج إليهـا فى الحياة تشارك أطفاله فى أمانيهم وتوقظ خيالهم .

ففى المقابر الشعبية بدلا من أن نرى الأطفال ممتطين ظهر البهيمة أو نائمين عليها نرى العجول وقد امتطتها الآلهة وقد أخذت هى الأخرى تحلم بخيال الأطفال . كذلك الحال بالنسبة إلى أشجار السنط والجميز ، التى ما من صبى فى الريف إلا وارتبط خياله بها وحامت حولها حواديت طوال ، فهى تجلب الناس ليستظلوا تحت أغصانها وأوراقها ، ولا يكاد يجلس تحتها فرد حتى تضفى عليه الأمل والطمأنينة ، وهى بعينها التى نشاهدها فى المقابر حيث ارتفعت سيقانها وكأنها تريد أن تصل إلى الشمس والقمر والنجوم وكأنها باقترابها من تلك الأجرام تزداد نضارة . ولا نـكاد ننظر إلى أشكال الآلهة التى صورها الشعبيون فى تلك المقابر حتى نكاد

نتسى رع وهاتور وأوزيريس وغيرهم ، فعلى الرغم من غرابة أشكالهم فهم أشبه فى جلساتهم وتجمعهم بمجالس القرويين فى الريف اليوم فى قعودهم على المصاطب ، أو تجمعهم على شكل حلقات يناقشون فيها أحوالهم الزراعية .

وربما خيل إلى الزائر — فى هذا الجو الشعبي الذى يكتنف تلك الآثار — أنه ليس فى حاجة إلى دليل يشرح له أنوبيس أو حوريس ، والحوار الممثل بينهما على الجدران أو اسم صاحب المقبرة ونسبه وطريقة حسابه فى العالم الآخر ، بقدر حاجته إلى سماعه قصة شعبية تنعكس فيها الروح الفنية نفسها التى أراد أن يعبر عنها ذلك الفنان القديم .

وقد يجد الزائر أحيانا فى موال يسمعه من فتى يعزف على الرباب أو الناى تفسيراً لنقوش المقابر الشعبية الفرعونية أفصح من السرد الرتيب الذى يقرؤه فى دليل سياحى . أما من الناحية الفنية فقد يثيرنا فى هذه المقابر عدم انتظام أسطحها التى نراها تارة منبعجة وفى احيان أخرى نرى أسطح الطلاء مشققة تخرج منها أجزاء من التبن الممزوج بها . ولعل هذا الإحساس بعدم الانتظام وصقل أسطح الجدران على النحو الذى نراه فى مقابر الملوك

والأشراف مما يثير فينا إحساساً بالتكامل والحذق الشديد في علاج أسطح جدران تلك المقابر .

أما فى المقابر الشعبية التى تقدم ذكرها ، فنشعر بنوع من الحرية والانطلاق فى طريقة تصميم تلك المدافن التى لا تختلف كثيرا عن داخل مساكن أهالى النوبة وبعض قرى الوجه القبلى التى تتميز عادة بسقوفها التى تعلوها أنواع من القباب المقامة من الطوب اللَّبِن . وبينما نرى السقوف والجدران فى تلك المقابر مزينة برسوم حائطية نراها فى قرى الوجه القبلى مجردة فى كثير من الأحيان منها ، أما فى قرى النوبة فربما وجدنا صلة بين بعض الرسوم الحائطية فيها وما نراه فى المقابر الشعبية بدير المدينة وذراع أبى النجا وغيرها من المقابر التى تتميز بطابعها الشعبي .

وقبل أن نتناول الحديث عن الطابع المميز لتلك الرسوم الحائطية ، نذكر أن فتحات السراديب فيها والطرقات وغرف الدفن — على الرغم من صغرها — تشبه إلى حد بعيد ما يناظرها فى العمارة الشعبية الحالية حيث لا تقام الفتحات فى منتصف الجدران ، فتشعرنا بنوع من التماثل والانتظام ، بقدر ما تشعرنا بجدتها على النحو الذى نشاهده فى مبانى الريف التى قلما لمسنا

فيها نوعاً من التماثل والانتظام فى فتحات النوافذ أو الأبواب أو طريقة إقامة صوامع الغلال وغيرها .

ولا نكاد نشاهد تلك الرسوم الحائطية المرسومة على جدران مقابر دير المدينة حتى تلفت نظرنا بعدم خضوعها لتقليد جامد فى معالجة الموضوعات الجنائزية المختلفة . وأول ما يثير انتباهنا هو أن الخطوط فيها — فى عدم انتظامها وعدم انتظام المساحات اللونية فيها — تجعلنا نشعر بلمسات الرسامين الذين قاموا بتصويرها ، فلا نكاد نمعن النظر فى تفاصيل تلك الرسوم حتى يخيل إلينا أننا نسمع صوت لمسات أقلام هؤلاء الفنانين وهى تنقش سطح الجدران . فعامل المصادفة فى الرسم والتأثيرات التى تصدر أحياناً عفواً تكسب فى كثير من الأحيان الرسوم ناحية انفعالية ، أو بالأحرى تجعلنا نقترب من انفعالات الفنان نفسه ، وهذا ما نشاهده فى تلك الرسوم القديمة ، فالتحريف الظاهر فى نسب بعض الأجزاء سواء أكانت تمثل إنساناً أم نباتاً أم حيواناً فهى تزيد من صفات الجدة والطرافة فى تلك الرسوم وربما ذكرتنا أحياناً بالرسوم الهزلية التى قد تثير فى المرء الضحك كأنها أنواع من الفكاهات الشعبية الطريفة . ولا يعتبر هذا الطابع طابع النزوع نحو الطرافة أو الفكاهة ، من الصفات

الدخيلة أو الغريبة عن فنوننا الشعبية قديمة كانت أم حديثة في الرسوم الحائطية التي تحدثنا عنها .

التصوير الشعبي في العصور اليونانية والرومانية :

والغريب أن الانفصال الذي نلحظه بين الفنون المصرية القديمة ذات الطابع الرسمي والفنون الشعبية يتزايد في عصور الاستقرار والرخاء ، ويقل في غالبية الأمر في عصور الاضمحلال والتدهور أو عصور الاحتلال الأجنبي حيث تقل وطأة القيود الدينيـة والاجتماعية وتبدأ الفنون في نوع من التحرر والتعبير الفطري إلى حد ما ، فنلاحظ مثلا في فنون التصوير والنقش في الدولة الفرعونية الوسطى أن الفترات التي ضعفت فيها سيطرة الملوك وانقسمت البـلاد إلى مقاطعات شبه مستقلة أو أصيبت البلاد بمجاعات — قد أثرت على الفنون التقليدية بعض الشيء وجعلتها تقترب إلى حد ما من الفنون الشعبية من حيث طابعها الذي تتمثل فيـه السذاجة أو المرح أو الانفعالات الفطرية المختلفة . إننا نجد في جهـة مير بالوجه القبلي نقوشا جنائزية وهي إن عبرت عن مآسي المجاعات وقتذاك فإنها تـكشف أيضاً عن نظرة الفنان الساخرة لمنـاظر الأجسام النحيلة التي تشبه المميا كل العظمية .

وفى بنى حسن نشاهد مقابر صورت على جدرانها مناظر لبعض الألعاب الشعبية وألعاب القوى وقتذاك ، فتكشف فى بساطتها وتعبيرها عن حركات الأجسام فى مواضع مختلفة تعبيرا جريئا ليس فيه كلفة الفنان عندما كان يصور الآلهة الفرعونية أو المناظر الجنائزية والقرابين على الطريقة التى كانت شائعة طوال العصور الفرعونية الأخرى .

ونزعة التحرر هذه نلمسها مرة ثالثة عند أواخر الدولة الفرعونية الحديثة فى عصور شيخوختها واضمحلالها ، حيث بدأت تنتكس بالحكم النوبى والحبشى ، ثم بالحكم الفارسى ، وأخيرا بحكم البطالسة الذى استمر فترة وجيزة وانتهى بالحكم الرومانى . ففى تلك العصور تقل وطأة التقاليد الدينية مرة أخرى ، وتتداخل معها ضروب من التقاليد والعقائد الأجنبية الدخيلة ، ويبدأ الفنانون المصريون يصوغون تلك الألوان من العقائد والخليط من الآلهة ذات الأشكال المتعددة فينسى من ناحية طرز الرسم وقواعده وأصوله التى كانت تحتم عليه أسلوبا خاصا فى ترتيب وتنسيق الأشكال أو طريقة التعبير عنها .

أما فى تلك العصور المتأخرة فنشاهد أنواعا من الرسوم تشبه إلى حد بعيد الرسوم الشعبية حيث تبدو فيها نسب الأشكال

محرفة أو مبسطة تبسيطا ينزع تارة إلى الطابع الهندسى أو التجريدى ، وأحيانا أخرى إلى تحريف المظاهر الطبيعية أو المزج بين العناصر بشكل يجعلها تقترب من الرسوم الهزلية أو الأشكال الخرافية العجيبة ، وكأنها رسمت دون تحضير ، فأنجزها الفنان بطريقة تلقائية خاصة ، فعلى الرغم من غرابتها تشعرنا بجرأة وطرافة ممزوجة بجدة التعبير وكأن الفنان فيها يخطط ويتدرب أو يجرب نزعاته المختلفة كما كان يجرب قبل ذلك على الأحجار المشقوقة .

ومن بين ألوان التصوير التى استحدثت فى العصر اليونانى الرومانى[1] وكان لها طابع شعبى الصور التى يطلق عليها اسم « وجوه الفيوم » ، وهى صور صغيرة الحجم لا تتجاوز فى غالبية الأحيان ٢٠ × ٣٠ سم ، كانت ترسم على ألواح رقيقة من الخشب تغلف أحيانا بطبقة من النسيج الرقيق ، وكانت تمثل وجوه الموتى حسب تقاطيع كل فرد على حدة ، ولعلها كانت

---

(١) استمر هذا النوع من التصوير ما بين عصر البطالسة فى القرن الرابع قبل الميلاد والقرن الأول بعد الميلاد

Vauthier. C.M., The technique of painting (London. Heinemann 1928).

ترسم قبل الوفاة والأشخاص فى عنفوان قواهم ، فمتى توفى الواحد منهم كانت توضع تلك اللوحات الصغيرة مكان الوجه فوق كفن الميت كأن الميت يطل من لفائف الكفن .

ويميز تلك اللوحات[1] أنها خرجت عن الإطار الفرعونى القديم ، وكذلك تجنبت الطابع الرومانى فى رسم وجوه الإنسان ، وفى الوقت نفسه لم تساير التقاليد الرومانية فى تصوير أشخاص على النحو الذى كان شائعا وقت أباطرة الرومان ، حين عنى الفن الرومانى بتصوير وجه الإنسان وإبراز تقاطيعه بدقة وأمانة فائقة . ووجوه الفيوم تبدو فى لمساتها كما لو كانت سجلت فى سرعة فتكاد نلمس فيها حركات يد الفنان وهى تطبع انفعالاتها وتسجيلاتها المباشرة عن الطبيعة ، فلا يبهرنا فى تلك الرسوم الحذق ولا مهارة الفنان فى تصوير دقائق تفاصيل الوجوه ، أو فى تجسيمه عن طريق الألوان ثنايا وتجاعيد الوجوه التى كان يرسمها بل يثيرنا فيها أنها تعكس فى تعبيرات الوجوه شخصية أفرادها والحالات النفسية لكل منهم . وقد ندهش بخبرة التعبير فيها والجانب الإنسانى الذى تعكسه بفطرة وسذاجة ، كأنها وجوه بعض عرائس حلوى الموالد ، أو وجوه

(١) انظر شكل ٢



(شكل ٢)

شخصيات عنترة وأبى زيد الهلالى ، فالرسم فيها لا ينم عن درايات فى أصول التشريح أو أصول الرسم على النحو الذى تستند إليه بعض المقاييس الجمالية فى الفن .

ووجوه الفيوم فى رقتها وبساطتها تكشف لنا عن إحساسات شعبية عميقة ، فهى تخلق لنا من وجوه أولئك الأفراد الذين عاشوا منذ ما يقرب من ألفى عام شخصيات نأنس لها ونشعر عن طريق إنسانيتها بقرابتها لنا ، فنكاد نتعرف عن طريقها بعض شخصيات صادفناها بالفعل ، وفى وقتنا الحالى فى مناطق الفيوم أو غيرها ، فعامل الزمن فيها يتلاشى ، وبعدنا عنها يتضاءل ، وكما نشعر بقرابتنا لأبى زيد الهلالى وعنترة كذلك الحال بنسبة إلى وجوه الفيوم التى تشعرنا أنها بنت الساعة . وقد استخدمت فى دهان تلك اللوحات الصغيرة ألوان شمعية صهرت بعد تثبيتها على اللوحة فتداخل بعضها ببعض وتدرجت كأنها فى شفافيتها أنواع من الرسوم المائية .

والغريب أن الفنون الأوربية المعاصرة حين ثارت فى نهاية القرن الماضى على التقاليد الفنية الرتيبة وأرادت أن تنهج نهجاً جديداً نراها تتجه ما بين أواخر القرن الماضى وبداية القرن الحالى لا للتصوير الفرعونى ذى الطابع التقليدى ولا للجمال

المثالى فى الفن اليونانى القديم والأساطير الخيالية ، ولا لتقاليد الفن الرومانى ، وفنون عصر النهضة الإيطالية بما توصلت اليه من تفوق وإحكام فى فنون التصوير وتفهم لأصول الجمال ، وإنما نرى الفنون الأوربية فى حركتها الحديثة تتجه إلى فنون الفيوم ، إلى تلك الوجوه التى تعبر فى إنسانيتها وتواضعها عن جوانب منتزعة من صميم حياة المجتمع ، فلا تصور آلهة أو أنصاف آلهة وأبطالا مختلفة من الأساطير القديمة ، وإنما تصور أشخاصاً من صميم البيئة المصرية . وكما كانت ترسم وجوه الفيوم هذه كانت تصنع أيضاً أنواعا أخرى من التوابيت بمادة تشبه الورق المضغوط وتلون فيها الوجوه بلون أبيض ، وتوضع على الرؤوس حليات ملونة على شكل أزهار مجسمة .

ويقول أحد المؤلفين[1] عن وجوه الفيوم : « وهذه التوابيت المصنوعة من الورق المقوى فى القرن الثالث الميلادى يبدو أن كافة آلهة البحر الأبيض المتوسط تجسمت فى تلك التماثيل أو الصور الشبيهة بالتماثيل المصنوعة من الجلود المزينة بألوان ذهبية ، فهذه الألوان الوردية الباهتة والزرقاء الخافتة

---

(١) **Malraux. A., La monnaie de l'absolu (Paris. Skira 1950) pp. 172—175).**

التى تحددها خطوط سوداء كأنها أنواع من خطوط الكتابة تتخذ بهذا الفن أسلوباً يتسم بالجدة والخلق ، وكأن الفنون المصرية القديمة فى احتضارها تنفح نفحات الخلق فى نوباتها الأخيرة ، فتكمل فى تلك اللحظات الفريدة فنون الفرات وفنون نهر التيبر. ومعنى هذا أنها تكمل كافة الفنون الرومانية والبابلية والأشورية والفنون المصرية فى لمحة أخيرة تفيض بالجدة والخلق»

ووجوه الفيوم المصورة على الرغم من شهرتها تفتقر إليها متاحفنا فنى جهة الفيوم نفسها يخيب ظن الزائر المتشوق لرؤيتها ، إذ لا يعثر على أى نموذج لها سواء فى الأماكن الأثرية بها أم فى متحف إقليمى . وبالمتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية ثلاث قطع منها ، أما المتحف المصرى بالقاهرة فلا تتجاوز قطع الفيوم به أربعين قطعة ، وربما وجدنا فى بعض المجموعات الخاصة بمصر (كمتحف خشبة بأسيوط) قطعاً قليلة منها ، ويتباين هذا العدد من القطع فى أنحاء الجمهورية مع ما يوجد منها بمتاحف أوربا التى تمتلك مجموعات ضخمة منها كمتحف لندن مثلا . وربما تنبه الفنانون فى البلاد بعد حين إلى أهميتها من ناحية التصوير كجزء هام فى تراثنا الفنى يمكن الاقتباس منه والإفادة من مزاياه التى أخذت عنها كثيراً الفنون الأوربية المعاصرة .

وهذا المستوى الرفيع الذى توصل إليه التصوير الشعبي بالفيوم فى القرون الأولى بعد الميلاد إنما كان بمثابة نهضة فنية شاملة فى تلك المنطقة التى تميزت فى الفترة نفسها بنماذج من النحت الحجرى أو الجص ، وبطائفة من العرائس الفخارية التى تشبه تماما عرائس حلوى المولد التى تصنع اليوم ، وكذلك بأنواع من التمائم الفخارية المتنوعة التى تفيض جميعها بذلك الطابع الشعبي الذى نلمسه فى تصوير تلك المنطقة .

التصوير الشعبي فى العهد القبطى :

وفى بداية العهد المسيحى — عندما اتخذت الفنون طابعها الرسمى عن الفنون والطرز البيزنطية — نجد مرة أخرى نظاما بين التصوير الدينى المتأثر بالطابع البيزنطى والتصوير الشعبي الذى لمسناه فى تصوير الفيوم .

وعلى الرغم من تميز الرسوم الحائطية فى الأديرة القبطية ما بين القرنين الرابع والسابع الميلادى ، اتخذت مظهراً رسمياً يجعلها أشبه بالفنون الفرعونية ذات الطابع الدينى ، التى كانت تتباين مع الفنون الشعبية المعاصرة لها ، أما الجانب الشعبي فى العصر القبطى فنلمسه فى النسيج الذى تميزت به بعض مدن الصعيد كمدينة

أنطونيو التى تقع مكانها الآن مدينة الشيخ عبادة ومدينة إخميم . وفى هذا النسيج الصوفى الرقيق[1] نرى فى أول الأمر وحدات مستقاة من الفنون اليونانية أو الرومانية من العصور الوسطى ، ثم لايلبث أن يختفى هذا الطابع التقليدى الذى تمثل فيه راقصات وشخصيات من الأساطير اليونانية القديمة ، ليحل محله طابع جديد يمثل شخصيات محرفة فى نسبها تبدو كما لو كانت مقتبسة من رسوم هزلية على الرغم من طابعها الدينى .

ويخيل لدارس تلك الوحدات المنسوجة المتناهية فى الصغر أنها حرفت الأساليب اليونانية والرومانية والأساليب البيزنطية فى الفن ، وتجنبت كافة التقاليد الفنية القائمة بين القرنين السادس والتاسع الميلادى ، لتستوحى مرة أخرى أشكالها من الخيال والفكر الشعبى ، وكأن الفنان التقى فيها بفنون الأسترا كا من جديد ، واشتاق إلى الفكاهة والمرح والنظرة الساخرة إلى الأحداث اليومية .

ولكى نفهم هذا الجانب من النقد اللاذع فى الفنون الشعبية وتلك الفكاهة الممزوجة بالموعظة ، يكفى أن نسترجع ما كتبه

---

(١) انظر شكل ٣ .



(شكل ٣)

جزء تفصيلي من نسيج قبطي ، الصوف الملون يرجع تاريخه إلى القرن السابع الميلادى تقريباً ، وعليه منظر حارس فى يده رمح وحوله بعض الحيات النباتية ، ويمكن أن نلمس فى هذا المنظر السذاجة الواضحة فى الطابع الشعبي فى التصوير .

المقريزى عن وصف أعياد النقطة والنيروز وما كتب فى بداية القرن الحالى عن مولد ست دميانة وأبى سيفين ، مما يصور لنا جو تلك الموالد الذى تمتزج فيه أجواء المهرجانات المكتظة بالأهالى والأطعمة بدوافع الإيمان والترابط بين الناس والمشاركة فى التجمهر فهذا ما قد نلمسه فى الرسوم المصورة على الأقمشة القبطية القديمة ، فعند النظر إليها لأول وهلة قد تثار بحلياتها ونقوشها المنسوجة عليها بطريقة زخرفية ، ثم لا يلبث أن يتضح لنا أن تلك النقوش والزخارف ليست سوى أشخاص صغار فى حركات متنوعة ، أو أشكال بعض الحيوانات أو الطيور تجرى أو تطير ، وقد انتقى لها الفنان من بين أوضاعها المختلفة ما يبرز فيها جانب الطرافة والمرح[1] الذى قد ينسينا عند التدقيق فيه مآسى القديسين وتفانيهم فى سبيل العبادة والإيمان وشتان بين تلك اللوحات المنسوجة — إذا أمكن تسميتها بهذا الاسم — وبين الأيقونات القبطية التى أنجزت فى الوقت نفسه والتى تفيض بالإحساسات الدينية العميقة دون أن تقترب من الفنون الشعبية أو تعبر عنها .

Duthuit. G., La Sculpture Copte (Paris. (١)
Van Oest 1931)

ولو أردنا أن نقتفى أثر التصوير الشعبي فى تلك الفترة أيضاً لوجب علينا أن نبحث عنه فى غير مجال الأيقونات أو الرسوم الحائطية بداخل الأديرة والكنائس القبطية ، وإنما يكون بحثنا فى المخطوطات الدينية المصورة التى فيها يعود التصوير إلى التحرر من قيوده الشكلية فيتجنب طابعى الرهبة والأبهة المميزين للفن البيزنطى ، فنرى الشخصيات الدينية ترسم بسذاجة كأنها أنواع من رسوم الأطفال ، فبدلا من أن تصور لنا قديسين فى هيئة ملوك وأمراء تصورهم كما لو كانوا قرويين فى فطرتهم ، مليئين بالسذاجة ، ونفوسهم يسودها المرح والطمأنينة والاستبشار ، برغم مظهرهم الذى يثير أحيانا الضحك لتحريف نسب أجسامهم وتصميمها فى إطار هندسى مبسط . وتثير نا من جهة أخرى وجوه تلك الشخصيات الدينية ذات الأعين المتسعة كما لو كانت تستغرب فى نظرتها — تثيرنا بجوانبها الإنسانية المتواضعة فتعتبر فى تلقائيتها وليدة الساعة وكأنه لا يفصل بينها وبيننا تلك الأحقاب الزمنية السحيقة — ثم نلمس فى جرأة خطوطها وتراكيبها ما يقرب إلى أذهاننا بعض أنواع من التصوير الأوربى الحديث مما يميل إلى الطابع التجريدى أو الرمزى .

وهذا الفن فى المنمنمات الدينية بعيد عن الفنون البيزنطية كما قلنا ،

وعن الفنون الفارسية . وهو إذ يقترب من الفنون الشعبية الأخرى فى البلاد التى سبق توضيحها ، نراه أيضاً على صلة وثيقة بالمخطوطات الدينية الحبشية التى تعتبر استمرارا للنسيج والمخطوطات القبطية[١] فنلمس فيها هذا الطراز فى فن التصوير الذى تبلور تدريجيا فميز تصويرنا الشعبي فى ذلك الوقت بطابع محلى قائم بذاته .

والملاحظ أن الطريقة التى رسمت بها تلك المخطوطات القبطية القديمة تشبه من جهه أخرى المخطوطات القبطية أو الرقعة السحرية التى صورت عليها رسوم سريعة تمثل ما يشبه العرائس والتمائم وبعض الأشكال الهندسية التى — وإن زادت من غرابتها — تكون أنواعا من الأشكال والتنظيمات المتناهيــة فى الجرأة كأنها لفنانين معاصرين . وتمتد هذه النزعة الشعبية فى التصوير القبطى حتى القرنين السادس عشر والسابع عشر، ثم تنتقل مرة أخرى إلى أنواع جديدة من النسيج غير النسيج الذى يشبه الكليم الصوفى ، ومن هذا النسيج الجديد نماذج صوفية تشبه طريقة نسج الفوط والبشاكير[٢] له وبرة صوفية مرنة صورت

---

(١) انظر شكل ٤

(٢) انظر شكل ٥



(شكل ٤)

رسم بمخطط قبطي قديم يرجع تاريخه إلى القرن العاشر يمثل مارجرجس وهو يصارع التنين



(شكل ٥)

رأس فتاة مطرزة على قطع نسيج قبطى من الصوف يرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر وجدت بالفيوم — ويمكن أن نلمس فى أسلوبها الطابع الشعبي فى رسم وجوه العرائس الشعبية

عليها أشكال بعض الطير أو الحيوان أو وجوه فتيات يشبهن عرائس المولد .

وهناك أنواع من هذا النسج تبدو كما لو طرزت عليها وحدات الملائكة والقديسين بشكل بدائى طريف على طريقة (الإطان) التى يثبت فيها شريط ملون من الصوف أو الكتان بحيث يكون فى تصفيفه أشكالا آدمية[1] . وهكذا نلمس مدى ابتعاد تلك الفنون التصويرية عن الأنماط الشائعة فى كل عصر من تلك العصور القديمة ، وكيف أمكنها أن تستمر بصورة مطردة وهى محافظة على طابعها المميز ، فالفنون الرسمية تتغير وتتبدل ؛ ويظل الطابع الشعبى قائما فى تواضعه .

---

(١) انظر شكل ٦



(شكل ٦)

قطعة من قماش قبطى صنع بملون يرجع تاريخها إلى القرن السادس عشر
وهى تمثل وجه أحد القديسين

التصوير الشعبي
في العهد الإسلامي

عند دراسة التصوير الشعبي في العهد الإسلامي يتضح لنا أن أساليبه شقت لنفسها في كل قطر عربي أسلوبا وطابعاً محليا مميزاً له مقوماته ، كما يتضح لنا أن أنواع التصوير قد انتقلت إلى الحرف والصناعات ، وأن ما كان يصادفه التصوير العربي من معارضة خشية ارتداد الناس — عن طريق الرسوم الحائطية وغيرها — إلى عهود الوثنية ، وما لاقته فنون التصوير والنحت من تحريم ومقاومة لأسباب دينية قد تساعد على تشعب هذا الفن وانتقاله من الرسوم الحائطية — واللوحات المرسومة على الخشب أو القماش إلى فنون التصوير الملحقة بالصناعات أي الحليات المتممة لها .

ونحن إذ نقرأ عن تحريم بعض أئمة الإسلام لأنواع التصاوير المرسومة على الجدران ، قد نتذكر أن نزعة تحريم الصور والنقش على الجدران لم تكن موقوفة على أئمة الإسلام فحسب ، بل إنه في العهود الأولى للمسيحية ، وعلى وجه التحديد سنة ٧٤٥ — ميلادية ، قامت في الدولة البيزنطية نزعة لتحريم

الصور الآدمية فى الكنائس ، فبطل رسمها . وقد ظلت هذه النزعة المحرمة للتصوير مسيطرة على الكنيسة البيزنطية الشرقية قرابة مائة عام ، ارتد بعدها التصوير إلى الموضوعات الدينية المصورة . .

أما التصوير الإسلامى فقد اتخذ فى كثير من الأحيان مظهر الحلية المتممة للإنتاج الصناعى سواء فى مجال النسج أو الخزف أو الآنية المعدنية وغيرها ، الأمر الذى ألبسها طابع الزخرف من جهة ، وقلل من أهمية التصوير من جهة أخرى ، حتى أصبح الرسام المزخرف أقل أهمية من صاحب الصناعة كالخزاف أو النساج . وربما كان هذا التقليل من شأن المصور أو الرسام قد جعله يقرب فى فنه من الناحية الشعبية .

أما فى البلدان العربية التى أباحت التصوير الحائطى ، كالأندلس ، فنجد أن هذا الفن يتخذ لنفسه مكان الصدارة ، فلا يستند إلى دعاية الحرفة أو الصناعة وإنما يرتقى بنفسه ليستقل بأسلوبه وطابعه عما هو شائع فى رسوم الحليات والزخارف فى مجال الصناعة .

ولو أننا فحصنا بعض الرسوم المنقوشة على الخزف الذى أنتج بمصر أو الرسوم فى النسيج المصرى فى العصر المملوكى ،

لا تضح لنا أن هذه الرسوم تقرب فى كثير من الأحيان — من حيث المظهر — من الفن والطابع الشعبى ، فى حين ترتقى صناعة الخزف والنسيج إلى مستوى الفنون الرفيعة ذات الطرز الفنية المرتبطة بالحضارات الكبيرة . وقد يكون هذا هو السبب فى عرضنا ألوان النقش والرسم والزخارف والحليات الملحقة بالصناعات أو المتممة لها على أنها ألوان من الفنون الشعبية فى العصر الإسلامى ، وحكمنا عليها كحكمنا على الرسوم الشعبية المنقوشة على جدران بيوت القرويين ، مع فارق أن وحدات الأولى منفذة فى إناء خزفى أو وعاء معدنى أو نسج متناهى الرقة بالغ الإتقان يتمثل فيه حذق الصانع . أما الرسم أو التصميم فى الحالة الثانية فمجرد حلية طريفة مجردة من النواحى الصناعية التى تكسبها رونقاً أو بريقاً أو تزيد من حبكة تصميمها .

وقبل أن ننتقل إلى عرض خصائص الحليات والصور المتممة لضروب الصناعات فى العهد الإسلامى ، نعود إلى التصوير الحائطى وما اعترضه من عوائق حالت ـ فى كثير من الأحيان ـ دون تطوره أو استمراره ...

لقد ظل التصوير على حيطان الحمامات شائعاً منذ عهد الرومان إلى الفتح العربى ، فلم يلبث أن تحول تدريجياً . إزاء

المعارضة التى كان يلقاها — إلى نوع من الرسوم الشعبية ، وقل طابعه الرسمى ، وازداد أسلوبه قربا من الأسلوب الشعبي الفطرى الساذج ، بل صار الذين يقومون بنقشه من عامة الشعب .

وكان من أسباب تلاشى الصور من الحمامات حملة علماء الدين ضدها ، وحثهم الناس على إزالتها ، فقد قال الإمام أحمد ابن حنبل : « إذا دخل الإنسان الحمام ، ورأى فيه صورة ، فينبغى أن يحكها ، فإن لم يقدر خرج » .

وفى كتاب العزيزى المحلى لابن المخلطة عن المهتدى بالله العباسى وزهده وتعاله من الدنيا ومخالفة من قبله من الخلفاء فى أمور كثيرة ذكر منها : « أنه عمد إلى الصور التى كانت فى مجالس الخلفاء فحاها ، وأزال تلك الشخوص المشوهة فى الحيطان وغيرها » .

وقال الغزالى فى هذا الشأن فى كتاب إحياء علوم الدين ، عند ذكر منكرات الحمام مانصه : « منها الصور على باب الحمام أو داخل الحمام فذلك منكر يجب إزالته على كل من يدخله إن قدر عليها ، فإن كان الموضوع مرتفعاً لا تصل يده إليه فلا يجوز له الدخول إلا لضرورة ، وليعدل إلى حمام آخر ، فإن مشاهدة المنكر غير جائزة ، ويكفيه أن يشوه وجهها ويبطل به صورتها .

ولا يمنع من تصوير الأشجار وسائر النقوش سوى صور الحيوان ».

وقال الإمام يحيي بن حمزة فى كتابه التصفية عند ذكر الخمس صور من منكرات الحمام ما لفظه : « الصورة الأولى ما يحصل من صور الحيوانات التى على جدر الحمامات وبيوتها الداخلية والخارجية ، فإن ما هذا حاله يجب تغييره ، ويكفى فى تغييرها قلع رؤوسها وفصلها وتشويه وجهها بحيث تبطل صورتها ، ولا يمنع من صور الأشجار وسائر النقوش فإنها مباحة ، فإن لم يمكن تغييرها فإنه يعدل إلى حمام آخر ، فإن مشاهدة المنكر غير جائزة ».

ومما يكشف لنا عن مكانة الفنان المصور من الناحية الاجتماعية إزاء ما كان يلاقيه من معارضة ، ما ورد فى كتب تفسير الأحلام عن رؤية الرسامين فى المنام ، وكيف أولوا هذه الرؤيا بأنها دليل على الفسق والكذب والمنكر ...

لقد ذكرت كتب تفسير الأحلام لابن سيرين[1] وعبد الغنى النابلسى[2] وابن شاهين[3] تفسيرات متعددة لرؤيا الفنون

(١) ابن سيرين (محمد) : — منتخب الكلام فى تفسير الأحلام .
(٢) النابلسى (عبد الغنى) : — تعطير الأنام فى تعبير الكلام .
(٣) ابن شاهين : — الإشارات في علم العبارات .

والفنانين ، مما يدل على استمرار قيامها من جهة ، وعلى نظرة المجتمع إليها من جهة أخرى ..

وفيما يلى بعض ما ورد فى هذا الشأن :

يقول النابلسى فى رؤيا المصور : « تدل رؤيته فى المنام على العلم والهندسة والحكم ونظم الشعر والتغزل ، وربما دلت رؤيته على الكذب وتلفيق الكلام والدخول فى الأمور الخطرة ، وربما دلت رؤيته على الفسق وشرب الخمر والهيام والأزواج والأولاد . . والمصور يدل على الكذاب على الله تعالى . . ، والمصور صاحب أباطيل وهو يزين للناس الأمور . ونحات الخشب فى المنام رجل يعامل رجالا منافقين ويأخذ منهم أموالا بالخديعة . والدهان يؤول على أوجه فمن رأى أنه يدهن حائطا أو سقفا أو شيئا من متاع الدنيا فانه يكون مغرورا بها ، ويكتسب بالحيلة ، ويكون فاسدا بدينه ويشغل الناس بالباطل ويترك الدين والهدى . . . والرسام تدل رؤيته فى المنام على قبول الكلمة أو على صاحب الرأى أو على المشارك فى كل علم ، والرسام صاحب أمر ونهى وربما كان مهندسا » .

على أن حملات الإمام أحمد بن حنبل والغزالى وابن سيرين ، وغيرهم ممن عارضوا التصوير على حوائط الحمامات والقصور

وأمثالها ، لم تمنع استمرار هذا الفن ، وإن بدا فى صورة أكثر شعبية ، وظهر من يستحسن هذا التصوير ويدافع عنه ويدعو إليه ، إذ نقرأ عن الرسوم فى الحمامات العربية القديمة ، فى كتاب « حقائق التمام فى الكلام على ما يتعلق بالحمام » للكوكبانى[1] وهو من علماء القرن الثانى عشر: « ينبغى أن يكون مسلخ الحمام ، أى مخلعه الذى تخلع فيه الثياب عن الأبدان ، لطيف الصنعة واسع الفضاء ، وأن يكون فيه التصاوير من الصور اللطيفة الأنيقة كالأشجار والأزهار والأشكال الحسنة والعجائب من الأسلحة ونحوها لأجل تحصيل الراحة للنظر فيها عند الاتكاء ، وقد حلل الحمام القوى لأن المسلخ إذا كان كذلك كان موافقا للقوى الثلاث لأن التحليل واقع فيها بما فيه مما ذكر ، فالأشجار ونحوها للنفسية ، والأسلحة للحيوانية ، والأثمار للطبيعية ، فلا شك أن الحمام أخذ من القوى محلا بلا لبس ، خصوصا إذا طال المقام فيه . والنظر فى الأشياء المذكورة منعش مقو ، هكذا قال الحكماء » .

---

(١) الكوكبانى (شهاب الدين أحمد بن محمد بن الحسن أحمد الحيمى) : — حدائق التمام فى الكلام على ما يتعلق بالحمام .

، وقال أيضاً فى وصف حمام : « وقد حسن منه الرسوم فى الجدران وهو النقش ، وفيه إذ ذاك حمام يلعب بالحدى». والرسم والحد فى علم المنطق معروفان . وقيل فى رسم الحمام أيضاً :

برسم الحمام مع خادم أوصافه جلت عن العد
قد تاه فى أوصافه منطق وجار فى الرسم وبالحد

ويقول أحد المؤلفين الأوربيين ، عن عهد المماليك : « أما الرجال فكانوا يذهبون بمفردهم إلى حمامات السوق، وكانت وقتذاك مجالس طرب وأنس ،وكانت تنقش على جدرانها صور بديعة الأشكال للطير أو الحيوان وما شاكل ذلك من موضوعات الصيد التى كانت تعتبر روائع فنية رائعة » .

وجاء فى كتاب « تفريح النفس » :

«اعلم أن النظر فى الصورة الحسنة المليحة فى الكتب، إذا جمعت مع حسن صورتها وصنعتها الألوان والأصباغ المذكورة والاعتدال فى مقادير الصور وحسن الأشكال ، مما ينفى وينقى الاخلاط السوداوية ويزيل الهموم الملازمة والكدورة عن الأرواح ، لأن النفس تلطف وتشرف بالنظر فيها . فيتحلل ما فيها من الكدورة » .

وهذا المعنى قد ذكره محمد بن زكريا الرازى ،وبالغ فى: « أن من لازم فعله لم يجد فى نفسه أفكارا رديئة وهموما ملازمة .

وتفكر فى كون الحكماء والمتقدمين الذين استخرجوا الحمام على ما ذكر فى مدة من السنين ، ونظروا وعملوا وتيقنوا أن الإنسان إذا دخله تحلل من قواه شىء كثير ، فاتفقوا بحكمتهم وجالوا بفكرتهم واستخرجوا بعقولهم ما يجبر ذلك سريعا ، فقرروا أن يرسموا صورا بأصباغ حسنة ، يوجب النظر إليها زيادة القوى والأرواح . وقسموا ذلك التصوير إلى ثلاثة أقسام ، وذلك أنهم علموا أن أرواح البدن ثلاثة أصناف : الحيوانية والنفسانية والطبيعية فجعلوا كل قسم من التصوير سببا لقوة من القوى المذكورة والزيادة فيها ، أما القوة الحيوانية فالقتال والحرب الملتحمة ، وأما القوة النفسانية فالعشق والتفكر فى العاشق والمعشوق ، وأما القوة الطبيعية فالبساتين وصور الأشجار والأثمار والأطيار وما أشبه ذلك . ولهذا السبب إذا سألت المصور عن تصوير الحمام يذكر هذه الصفات ولا يعلم لها تعليلا ، وصارت جزءا من أجزاء الحمام الفاضل .وما سبب عدم معرفته بذلك إلا بعد السنين وقدم العهد » .

وقد استمرت عادة نقش الصور على جدران القصور طوال

عهد المماليك حيث ظل شائعا تقليد ونقش الجدران ببعض قاعات قصورهم بالموضوعات المختلفة ، إلا أن الجزء الأكبر من تلك القصور القديمة قد أحرق أو تهدم فى فترات الاضطراب التى كانت تسود البلاد بين حين وآخر .

ومن أمثلة الرسوم الحائطية فى عصر المماليك بمصر نرى بقايا منها معروضة الآن بمتحف دار الآثار العربية ، فنرى بقايا من رسم حائطى يرجع إلى القرن الثالث عشر كان مرسوما على أحد الحمامات فى العصر الفاطمى ، والجزء المتبقى منه يسير جدا ولكننا نلمح فيه اختلافا بينا بينه وبين الطراز الفارسى ، إذ تبدو فيه الخطوط فى بساطتها مغايرة للطابع الفارسى الميال إلى حشر الوحدات بمزيد من الزخرف ، كذلك تبدو ملامح الوجوه فيه قريبة من الوجوه المصرية ، وتتفق الأزياء المصورة فيها بالأزياء التى كانت شائعة فى مصر ، وهى تميل بدورها إلى البساطة أكثر مما تميل إلى الزركشة والتركيب أو التعقيد الذى كان مميزا للطابع الفارسى .

ونرى فى عصر المماليك أيضاً طريقة جديدة للنقش على الخزائن الخشبية أو بعض البطانات الخشبية التى كانت تغلف القصور ، فنرى وسط الزخارف والنقوش المحفورة على الخشب

أو المطعمة بالسن والصدف ما يشبه الإطارات البيضية أو المستطيلة ، وقد رسمت عليها بعض رسوم مثل مناظر لديار مقامة على جزر تحيط بها الأشجار ، أو بعض الموائد وعليها صنوف الفواكه المرتبة فى آنية بديعة ، وفى أحيان أخرى نراها تصور ألوانا من الزهور .

ومن الأمثلة القليلة المتبقية من تلك النقوش جزء من سقف جناح قديم من المتحف القبطى[1] يرجع تاريخه إلى القرن السابع عشر ، صورت عليه مناظر تشبه مناظر البيوت والأشجار المقامة على جزر النيل وقد أحيطت بأفرعه ، وربما صورت مناظر بالشام أو لبنان ، حيث نرى السفن الشراعية والزوراق وقد رست على مقربة من المدن الساحلية . وهذا السقف القديم نراه قد رسم بطريقة لم يراع فيها الفنان قواعد المنظور ولا الظلال والأضواء وانعكاساتها ، إنما نراه قد لجأ إلى طريقة حاول فيها تبسيط المنظر وتسطيحه كما لو كان لا بعد فيه . والشىء الذى أثار اهتمام الفنان هو تنظيم وترتيب الأشكال الهندسية للمنازل كأنه يركب قطعة من الفسيفساء أو الرخام الملون .

---

(١) انظر شكل ٧



(شكل ٧)

جزء تفصيلي من سقف إحدى قاعات المتحف القبطي ، يمثل مدينة على شاطىء بحر أو نهر . ويرجع تاريخ هذه اللوحة إلى القرن السابع عشر تقريبا ، ونلمس فيها الطابع الشعبي فى التصوير

ولعل أكثر ما يجذبنا فى هذا السقف الخشبي التأثير الزخرفى الذى يتجه إليه فن التصوير فى هذه اللوحة التى تقرب إلى حد بعيد من الرسوم الشعبية ، فى عدم تعقيد وحداتها ، والتعمد فى تصفيف الأشكال والوحدات على هيئة صفوف متعاقبة يعلو بعضها البعض ، مع تجنب المغالاة فى تصوير المظاهر الطبيعية والإيحاء بعمق الفراغات فى الطبيعة .

وهذه اللوحة ترتبط فى أسلوبها بحليات رسمت على «دواليب» توجد الآن بعض المجموعات الخاصة بالقاهرة ، حيث مثلت عليها نفس أشكال الديار والأشجار الممثلة على سقف المتحف القبطى .

ولعل مثـال هذا السقف الخشبى يوصلنا إلى ألوان من التصوير الشعبى المنقوش على الخشب الذى استمر حتى يومنا هذا ، كالنقوش على الصناديق الخشبية الخاصة بجهاز العروس فى الريف، والتى سيأتى ذكرها فيما بعد .

أما عن الجانب الآخر من التصوير الإسلامى الذى اتخذ مظهر حليات لبعض النواحى الصناعية ، فنقرأ عن خصائصه ومقوماته والأصول الفنية التى استند إليها فى بعض المراجع ما نستخلص منها الآراء الآتية :

يقول أحد المؤلفين : « إن الطابع الشرقى[١] فى الرسم والزخارف تأثر إلى حد كبير بخيال الفنان وبتلك النزعة الشاعرية التى كانت تتسلط عليه ، فتراه يستخدم المعانى المجازية والتشبيهات البليغة والكنايات ، كتمثيله الحيوانات بالأزهار

---

(١) Bazin. G., A concise history of art (London T. and H. 1958) pp 263.

والورود بالأحجار تارة وبالثريا أخرى ، ونراه يشبه فى موضع آخر الطعنة التى يصيب بها الصياد الغزال بأنها فى تشعبها والدماء النازفة منها أشبه بالزهرة ».

ولقد تسنى للفنان الإسلامى أن يخلق نوعاً من الزخارف والحليات التى تخضع لنظام هندسى نستدل منها على مدى اهتمامه بالتفكير الرياضى المجرد . وأينما استخدمت الحليات والزخارف أدخلت بها أنواع من الحيوانات والنباتات والأزهار ، وكذلك الأشكال الآدمية ، إلا أن تلك الأشكال لم تصور فى تلك الحالات لأجل تميزها وإيضاح نواح معينة فيها ، وإنما اتخذت كوحدات زخرفية تكسب الإطار العام فى تشابكها وتضافرها نوعاً من النظام فى التكوين والترتيب يتناسب مع الفكر الشرقى . ولعل اختيار الفنان هذا الجانب الخيالى فى التشبيه والتحوير حسبما يتراآا له مستمد من الفنون الكلدانية والآشورية والساسانية .

ويقول مؤلف آخر (١) : « تعتبر النزعة الهندسية فى الرسم ، ولاسيما نزعة الفنون العربية ناجمة عن رغبة لمزج أشكال مجردة

---

(١) Focillon. G., Artd'occident (Paris. Colin 1938) pp 202-203.

بعضها ببعض ، ولعل هذه النزعة نحو التجريد وصياغة المظاهر الطبيعية فى أسلوب هندسى من الصفات الأساسية التى تميز شعوب البادية سواء أكانوا عرباً أم غير عرب ، فنرى انتقال هذه النزعة يأتى لأوربا فى العصور الوسطى ، ومن قبلها منذ العهد المسيحى عن طريق القبائل الجرمانية وغيرها مما يمتد إلى أصل بدوى ، فتغلغل نفوذهم إلى شمال أوربا ، وانتقلت معهم ميولهم الفنية ، أما فى حالة العرب فإن تجنبهم محاكاة المظاهر الطبيعية جاء متمشياً مع تحريم الدين لها ، إلا أن انتشار الإسلام فى الأقطار التى كانت تسودها آثار من التراث الفنى اليونانى ترتب عليه تقدم الفن الإسلامى ، فقد تقبلوا تصوير بعض صور من الحياة العامة ، غير أن المظاهر الطبيعية التى صوروها أو عبروا عنها صاغوها فى قالب خاص بهم كأنهم جردوا تلك الوحدات الطبيعية سواء أكانت حيوانية أم نباتية من مجالها والبيئة المحيطة بها ، فبدلا من إبراز تفاصيلها أكدوا خطوطها الخارجية وتجنبوا كل عنصر غير منتظم فى أشكالها أو أجزائها ، فكأن أول هدف للفنان العربى أن يظهر وحدات الطبيعة فى نوع من الانتظام وتكامل الخطوط والمظهر العام . ولعل شغف الشرقيين بكل مايتصل بالإثراء والاختباء والاكتناز حملهم على اتباع

نوع من النظام[1] الفنى أو التكوينات فى الخطوط التى تختفى فيها معالم بداية الخطوط ونهايتها ، وكأن خطوط حلياتهم أشبه بأنفاق وطرقات تجتذب النظار وتجعله يتعقبها فى خفاياها وتعرجاتها خلال تلك الأشكال والوحدات التى تتكرر تارة وتتماثل أخرى فى تضافر محكم .

ولعل تطور الرياضة عند العرب ساعد مزخرفى مصر على الوصول إلى تكوينات هندسية بالغة من حيث الحس الجمالى ، كما نجد فى مجال الخط العربى حين يستخدم لأغراض زخرفية . أن مظهر الخطوط يتخذ أسلوب الحياد ، فيكاد يتعذر علينا التعرف عليها لتشابكها فى إطار زخرفى محكم وربما كشف لنا عن أصول هذا الطراز العربى من جهة وعن سيكولوجية دوافعه النفسية من جهة أخرى ، ولقد تعلم بعض الصناع بشمال

(١) قد يتضح لنا أهمية الطابع الهندسى والأساس العلمى الذى استند إليه واتجه نحوه التصوير والزخارف العربية بوجه عام من رأى أحد المؤلفين الذى يقول :

إنه عندما توصل الفيثاغوريون سنة ٥٤٠ ق م إلى التفكير فى الاعداد كعنصر أساسى لتقويم كافة الأشياء — أمكن عن طريق هذا التفكير تطوير الرياضة وإدخالها فى مجال جديد . ولقد تسنى استكمال هذه الرياضة بعدئذ على يد فلاسفة العرب فى العصر الاسلامى ثم توقف من بعدهم تطوير الرياضة فترة طويلة من الزمن.

الأندلس وجنوب فرنسا الوسائل التى استخدمها العرب فى تقسيم الفراغات وطريقة تعبيرهم عن المنظور و الأبعاد فى الطبيعة ، ويمكن أن نقارن فى هذا المجال — مجال الشغف بالرياضة والزخارف — الفكر العربى والفكر الرومانى فى بعض النواحى من علم الجمال ، تقوم على حفر الحليات كما يحفرها الصائغ أو الحفار لا كما يحفرها النحات ، أى باحترام السطح المحفور عليه دون التلاعب فيه أو تغيير تجاعيده ، فتأتى الزخارف كما لو كانت حليات معلقة فى الهواء تغلف تلك الأسطح من الخارج . ونرى الحفار العربى يبدو فى مجال آخر كما لو كان يحقق بهذه الطريقة تصميماته كأنما يثبت وحداته وحلياته بين مجالى الظل والنور ، فيجعل الأرضيات فى الظلام يكسوها لون داكن مائل للسواد ، فى حين ترتفع الوحدات فى نور فتنتظم عليها الأضواء وتكسبها اللون الفاتح ، وهى فى ذلك أشبه بنوع من التطريز الدقيق الذى يسوده نوع من الاستواء تتخلله احياناً تجاعيد طفيفة .

التصوير فى الخزف الإسلامى فى مصر :

ونصادف الطابع الشعبي فى التصوير فى جملة فنون وصنائع ،

ففى الخزف الإسلامى الذى أنتج فى مصر فى مختلف العصور تكونت مدرسة للرسامين ، وهم غير الخزافين الذين كانوا يقومون بصنع الآنية الخزفية وتشكيلها ، فهؤلاء الرسامون اختاروا فى رسمهم لموضوعات الإنسان أو الحيوان والطير طريقة تبسيط الأشكال وصياغتها فى إطار كحلية زخرفية تنسجم مع شكل الإناء الخزفى فتتبع فى بروزها أو انحنائها وتقوسها أسطح كل وعاء ، دون أن تبدو منفصلة عنه فى شكلها أو فى ألوانها .

ومرونة تلك الرسوم فى التكيف بمختلف الأسطح اضطرها إلى تجنب محاكاة المظاهر الطبيعية والإيحاء بعمق خلفية الرسم ، فنراها تبدو مسطحة ، تعتمد فى غالبية الأمر على ألوان موحدة أو محدودة للغاية ، وتلعب فيها الخطوط دورا هاما فى التعبير عن تفاصيل بعض الأجزاء أو اختلاف ملمسها ، وكأنما ينساق خيال الرسام فى بعض الأحيان فيحور خطوطه ويجعل بعض المظاهر الطبيعية تبدو فى انسيابها أو تماثلها وتعاقب خطوطها كأنواع من الأزهار المنسقة على أفرعها ، أو الورود فى انتظام أوراقها وكؤوسها ، فتوحى لنا تلك الرسوم الخزفية — مهما تعددت موضوعاتها — ببعدها عن المكان والزمان ،

وكأنها لا تصور أحداثا من واقع الحياة ، وإنما تصور وحدات تبهج عين ناظرها بزخرفها ، ولو انتزعناها من إطارها ، وفكرنا فيها بعيدا عن المجال الذى رسمت من أجله ، لبدت كشخصيات تاريخية أو طيور وحيوانات تعبر عن قصص وأساطير خيالية ، ترغمنا على النظر إليها كوحدات متضاورة ، وكأنها لحمة فى نسيج مزركش تتداخل عناصره وتفترق ، وفى تداخلها وافتراقها — على الرغم من بساطتها وسهولة خطوطها — تتحرك على الدوام وتتغير فى تعبيراتها .

وهذا الفن التصويرى الذى كان يعد ثانويا بالنسبة إلى فن الخزاف نفسه يذكرنا بفن الأستراكا من ناحية ، وبفن الصور المنسوجة على الأقمشة القبطية القديمة من ناحية أخرى ، وهو فى الوقت نفسه يربطنا بلون آخر من التصوير الشعبى الذى تميز وقت ذاك ، ونراه فى الرسوم الإيضاحية لبعض المخطوطات ككتب الطب والجغرافية والكيمياء والطبيعة والميكانيكا والهندسة والفلك وعلم الحيوان والنبات ، وفى كتب أقل قيمة من الناحية العلمية ، ربما اقترنت أحياناً فى أذهاننا بالشعوذة ككتب علم الرمل والبازرجة والتنجيم وكتب السحر ، ففى جميع تلك المخطوطات أساليب متقاربة فى الرسم يمكن أن يطلق عليها اسم

رسوم شعبية لما يجعلها من طابع فنى متقارب .

التصوير العربى فى النسيج :

يصف أحـد المؤلفين[1] زخارف المنسوجات فى العصر الفاطمى فى القرن العاشر الميلادى . وربما لمسنا فى وصفه لزخارف الأقمشة و نقشاتها فى ذلك الوقت ما يذكرنا بالآراء التى بدأنا بها هذا الباب والتى توضح خصائص الطابع الشرقى فى الزخارف والحليات . فيقول المؤلف: «إن زخارف الأقمشة كانت تنقسم وقت ذاك إلى أربعة أقسام .

النوع الأول :

كان قوام زخارفه أشرطة من الـكتابة توازيها أشرطة أخرى بها جامات سداسية أو بيضية الشكل أو معينات قد يتداخل بعضها فى بعض ، وفيهـا رسم حيوانين أو طائرين متقابلين أو متدابرين ، أو رسم وردة . و نلاحظ أن شريط الرسوم الزخرفية محصور بين سطرين متعاكسين من الـكتابة الـكوفية .

---

(١) فنون الإسلام ، ١٩٤٨ .

النوع الثانى :

كان قوامه جامات ومناطق صغيرة فيها رسوم طيور وحيوانات محوزة عن الطبيعة وتحصرها سطور من الكتابة الكوفية المتعاكسة . ونلاحظ أن الفراغ القائم بين قوائم الحروف مزين بفروع نباتية دقيقة .

النوع الثالث :

تتطور فيه الزخرفة فنرى إلى جانب العناصر القديمة عناصر أخرى جديدة مثل الأشرطة والجدائل التى تتموج وتتداخل فتحصر بينها رسوم طيور أو حيوانات أو كؤوسا بها فاكهة . وقد نرى سطورا من الكتابة الكوفية باسم الخليفة ووزيره ، كما يبدأ فى كتاباته ظهور الخط النسخ .

النوع الرابع :

قوام زخارفه جدائل تتقاطع وتتشابك فتؤلف جامات فيها رسوم حيوانات أو رسوم نباتية . أما الكتابة فبخط النسخ ، وفى هذا النوع أشرطة واسعة تزدحم فى النسيج فتكاد تغطيه .

وعلى الرغم من أن ظاهر هذه المنسوجات بعيد عن الفن

الشعبي لارتباطها بصناعة كانت موقوفة على أهل اليسار ، فإنه يمكن أن يقال إن الوحدات المنقوشة نفسها من أشكال طير أو حيوان كانت لها صفة الطابع الشعبي فى التصوير ، وكانت تخضع لنسب معينة تميل إلى التبسيط ، وأن تعمد تحريف الطبيعة فيها كان من صفات وأساليب هذا الفن .

وفى العصور التى أعقبت العهد الفاطمى ظهرت أنواع أخرى من النسيج ، بعضها يشبه أنواعا رقيقة من الأكاليم صورت عليه أشكال الطير والحيوان ، وبعضها منسوجات من الكتان أو القطن بدأت تطرز عليها أشكال نباتية أو أنواع من الطير ، قد اتخذت مظهرا أكثر شعبية ، كما أخذت الوحدات شكلا هندسيا مبسطا يتناسب مع طريقة التطريز .

وقد ظهرت طائفة ثالثة من الأقمشة المبصومة التى طبعت بقوالب خشبية صورت عليها زخارف من الأزهار والنباتات المتشابكة ، وأحيانا بعض أنواع الحيوان ، ولعل بعض الزخارف التى كانت تنسج قبل ذلك على الأقمشة الحريرية أو الصوفية لتكسو مفروشات قصور المماليك أصبحت تنفذ على أقمشة أقل جودة وأرخص سعراً من الأولى ، فنها ما كان يطبع على أنواع من المناديل تستخدم كأكسية للألحفة أو الأرائك ومنها

ما صور عليه أنواع من الفيلة والحيوانات المفترسة .

ومن البقايا النادرة لتلك الصناعة بعض البصمات الخشبية المحفورة على هيئة أزهار ونباتات ، وهى معروضة اليوم بالمتحف الشعبي الملحق بالجمعية الجغرافية .

وكانت إلى جانب تلك الأنواع من الكسى المطبوعة أنواع أخرى من المناديل التى استمر طبعها ما بين القرن السابع عشر والقرن الحالى ، وكانت تلك المناديل تطبع على أقمشة رقيقة جداً تشبه الشاش أو مناديل الرأس التى يستخدمها الشعبيون ، ولقد أخذت هذه الصناعة تتضاءل وتقل أنواع الزخارف المصورة عليها فاستبدلت مناديله القوية المحلاة بدلايات وبألوان زاهية بالمناديل ذات الزخارف المطبوعة البديعة ، وهكذا قل التصوير فى الأقمشة الشعبية ، وكادت تتلاشى الوحدات الزخرفية التى بدأت بها الأقمشة العربية فى مصر . وتميزت بطابعها الذى بلغ درجة كبيرة من الكمال ، ولم يبق منها إلا معالم طفيفة .

أما التطريز الذى شاع فترة طويلة من الزمن فقد كان فى البيوت الشعبية وبيوت أهل اليسار كافة مفروشات مطرزة ، ولا سيما أكسية بعض المساند والحداديات . وأما ما تبقى من هذا الفن فلا نجد معالم له سوى فى تطريز بعض الثياب الشعبية

فى كفر صقر بالزقازيق ، وفى أزياء نساء أهالى شبه جزيرة سيناء وغزة اللاتى ما زلن يطرزن ثيابهن وفقا لزخارف قديمة تقوم على أساس نباتى ، يسمين الوحدة منها « ماركة » ، وحتى هذا النوع من التصوير الزخرفى البسيط نراه آخذا فى التلاشى لقلة الإقبال عليه .

التصوير الشعبى فى الفساطيط والأعلام

وكما تميزت الزخارف والحليات المصورة فى الخزف والنسج العربى بطابعها الشعبى ، كذلك الحال بالنسبة إلى الحليات والزخارف والأشكال التى كانت تنقش أو تطرز على الفساطيط والأعلام فى مختلف الحضارات العربية وقبل أن نبدأ فى شرح ألوان تلك الفنون ومذاهبها نقدم نبذة من تعريف ابن خلدون[1] لما ورد فى مقدمته حيث يقول :

« لما تفننت الدولة العربية فى مذاهب الحضارة والبذخ ، ونزلوا المدن والأمصار وانتقلوا من سكنى الخيام إلى سكنى القصور ، ومن ظهر الخف إلى ظهر الحافر ، اتخذوا للسكنى فى أسفارهم ثياب الكتان ، يستعملون فيها بيوتا مختلفة الأشكال

(١) ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد) : — المقدمة .

مقدرة الأمثال من القوراء والمستطيلة والمربعة ، ويحتفلون فيها بأبلغ مذاهب الاحتفال والزينة ، ويدير الأمير القائد للعساكر على فساطيطه وفازاته من بينهم سياجا من الكتان يسمى فى المغرب بلسان البربر الذى هو لسان أهله « أفراك » بالكاف التى بين الكاف والقاف ويختص به السلطان بذلك القطر ولا يكون لغيره » .

إن ما يذكره ابن خلدون عن الفساطيط فى القرن العاشر الميلادى إنما يصور لنا ما كانت عليه من أبهة وعظمة ، ولعل الفساطيط استمرت فترة طويلة من الزمن فى مصر محتفظة بطابعها الفنى ، وكانت تحلى بالزخارف ، وفى بعض الأحيان تطرز عليها أشكال الرنوك أو الشارات المرتبطة بكل مملوك ، ولاسيما أن فرسان العرب والمماليك كان يتميز بعضهم عن بعض بالشارات والأعلام التى تصور وترسم تارة على الدروع ، وأحياناً تطرز على الثياب والفساطيط .

ولقد اقتبست أوربا خلال العصور الوسطى أثناء الحروب الصليبية فكرة الرنوك هذه عن فرسان مصر والشام ، فاتخذت من الرنوك شارات لمختلف أمراء الغرب . أما رنوك المماليك فكانت تعتمد تارة على أشكال مجردة وأخرى على أشكال بعض

أنواع الحيوانات ، مثل شكل الأسد أو النمر ، أو أشكال بعض الطيور مثل النسر والعقاب، وأحيانا كان يتخذ من شكل الكأس أو السيف شعارات لبعض أسر حاكمة ، وهذه نراها على بعض آثار المماليك التى ما زالت قائمة بمصر كشعار صلاح الدين الذى يمثل النسر .

وهذا الفن نراه فى رمزيته يكون طابعاً خاصاً به ، ففى مجال الأعلام — وإن كانت قد تلاشت معظم الأعلام القديمة المصورة — فإن التقليد ظل قائماً وإنما فى صورة أخرى لعلنا نراها اليوم فى أعلام مشايخ الطرق التى تتحلى ببعض الوحدات الزخرفية كالمثلثات أو المستطيلات ذات الألوان المتباينة التى كتب بداخلها بعض عبارات دينية ، فهذه الأعلام فى طريقة تقسيمها ، والجمع بين الألوان متعددة فى إطار زخرفى تعد من الأساليب التصويرية التى تتركز الآن فى الفنون الشعبية ، وهى من أروع الأمثلة لهذا الفن المجرد الذى لم يعد يصور — كما كان الحال فى عهد المماليك — حيوانات أو طيوراً أو بعض نباتات مثل النخيل أو مآذن المساجد وغير ذلك مما كان له دلالة رمزية وإنما اقتصر اليوم على تصميم هندسى بحت تلعب الكتابات والخط العربى فى تشابك حروفه دوراً هاماً فى ربط تكوينه العام .

أما فى مجال الفساطيط فقد كانت تصنع حلياتها إما على النحو الذى تزخرف به خيام الأفراح والمآتم اليوم ، أى تغلف من الداخل ببطانات تتكون من قطع أقمشة قطنية متعددة الألوان تبدو عند تجمعها كما لو كانت أنواعا من الفسيفساء ذات الألوان البديعة البراقة .

والنوع الثانى من الفساطيط القديمة كان يبطن بقطع من أقمشة الجوخ الملونة التى كانت تطرز أحيانا وتصوّر عليها — خلاف الكتابات والزخارف — بعض الموضوعات الزخرفية .

ويبدو أن تقليد صناعة الخيام وتبطينها بقطع من القماش المصورة لأنواع الحيوان أو الطير قد استمر إلى يومنا هذا فى بعض قطع من الخيام الشعبية التى تصور عليها الجمال والأهرامات وأحيانا بعض رسوم فرعونية ، وهى إن كانت فى وقتنا الحاضر تجانب الذوق السليم ، وتنحرف عن تقليدها للطرز العربية الصميمة ، فهى تعتبر آخر حلقة ، من حلقات هذا الفن الذى كانت له روائع مصورة فيما مضى ، قد سجلتها بعض الكتب الأجنبية التى نشرت فى أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر . ولعل افتقار صانع الخيام إلى نقشات تتفق مع هذا التراث العربى القديم

يرجع إلى حاجته إلى نماذج وأنماط قديمة يمكنه تدارسها وتطويرها على أسس جديدة .

التصوير الشعبي فى المخطوطات العربية بمصر أيام المماليك:

لقد كان للتصوير الشعبي أو الرسوم الإيضاحية التى حليت بها المخطوطات العربية القديمة طابعه المميز ، فمنذ القرون الأولى من العهد الإسلامى بدأت حركة التأليف والترجمة تنتشر فى مختلف أنحاء البلدان العربية بما فيها مصر ، فنرى الكتب الخاصة بالرحالة والجغرافية بوجه عام تصف البلدان والأقطار النائية ، وتعتمد أحيانا على الرسوم لتوضح بعض المواقع الجغرافية وكثيرا ما زودت تلك المخطوطات بالخرائط الملونة والرسوم الإيضاحية . ومن هذه المؤلفات كتاب ابن بطوطة الذى عاش فى القرن الرابع عشر الميلادى وقام برحلة إلى الصين وغيرها من البلدان ، والمسعودى الذى عاش فى بداية القرن العاشر الميلادى وألف كتاب « مروج الذهب » الذى يتحدث فيه عن أستراليا وغنيا الجديدة ، وابن فهدان الذى عاش فى القرن العاشر الميلادى وكتب عن بلغاريا و بلاد السويد والنرويج ، ثم ابراهيم بن يعقوب الذى كتب فى القرن العاشر الميلادى عن مدينة (ما ينص) التى

تقع على نهر الرين بألمانيا وصلتها بالعرب وقتذاك ، ثم الاصطخرى الذى عاش فى القرن الحادى عشر وكتب كتابا فى الجغرافية باسم مسالك الممالك ، والادريسى الذى كتب فى القرن الثانى عشر نزهة المشتاق فى اختراق الآفاق .

وهذه المؤلفات ـ وإن الف بعضها خارج مصر ـ قد نسخت فى أقطار مختلفة من بعد مؤلفيها ، ومنها ما أعيد نسخه فى مصر. وفى مثل هـذه المخطوطات المصورة يتضح لنا فى رسومها الإيضاحية طراز جديد فى التصوير الشعبى الذى جاء عرضا ولم يهدف إلى إنتاج روائع فنية بقدر التعبير عن خرائط أو رسوم مفصلة توضح أماكن بعض البلدان أو طبيعتها .

وبدار الكتب بالقاهرة نسختان إحداهما لكتاب الإدريسى والأخرى للاصطخرى ، وقد نسخت الأولى فى القرن الرابع عشر الميلادى والأخرى قد تكون من الفترة نفسها ، فلا تاريخ عليها . وفى هاتين النسختين مناظر ورسوم لو نظرنا إليها من غير الناحية الجغرافية لاتضحت لنا أهميتها كرسوم مجردة ذات طابع شعبى زخرفى بديع ، ربما كشف عن مدى حساسية الفنانين الذين قاموا بتصوير تلك الخرائط التى تعتبر نماذج فريدة فى الخلق الفنى والخيال .

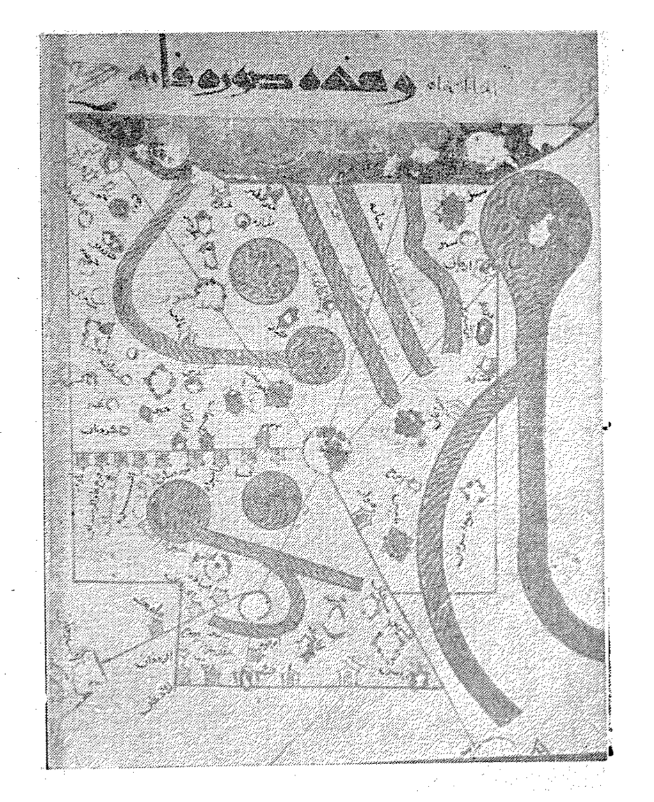
فنى كتاب الاصطخرى [١] الزاخر بالرسوم نرى كيف يبسط الفنان أشكال الأنهر فيجعلها تتخذ أشكالا زخرفية مجردة ، وإن خالفت الطبيعة فهى توضح بعض المواقع بطريقة اصطلاحية ربما أرشدت الباحث إلى صلة بعض تلك الأماكن ببعض ، فالفنان يحاول أن يبسط المواضع الجغرافية ويقربها إلى أذهان الناس بجعلها فى خطوط وأشكال ملونة بسيطة لها طابع جذاب ، ربما أثار عند الناس حب الاستطلاع . وهـذه الخرائط أو الرسوم تتخللها خطوط هندسية وكتابات تحدد موقع كل بلدة واسمهـا .

ولقد اختار الفنان أشكالا زخرفية لطيفة ليعبر بواسطتها عن أهمية بعض البلدان أو الجبال المحيطة بها ، فتكون تلك الوحدات زخارف منثورة ، على الرغم من كونها خرائط لأماكن معينة .

أما مخطوط الإدريسى[٢] فله أسلوب آخر فى الرسم ، وكأن الفنان اختار ليعبر عن الجبال والبحار زخارف تشبه ريش الطير أو بعض الأصـداف أو قشور الأسماك فهو إذ يحـدد أماكن البلدان ببعض الدوائر الصغيرة ، يحيطها بتلك الوحدات المجردة

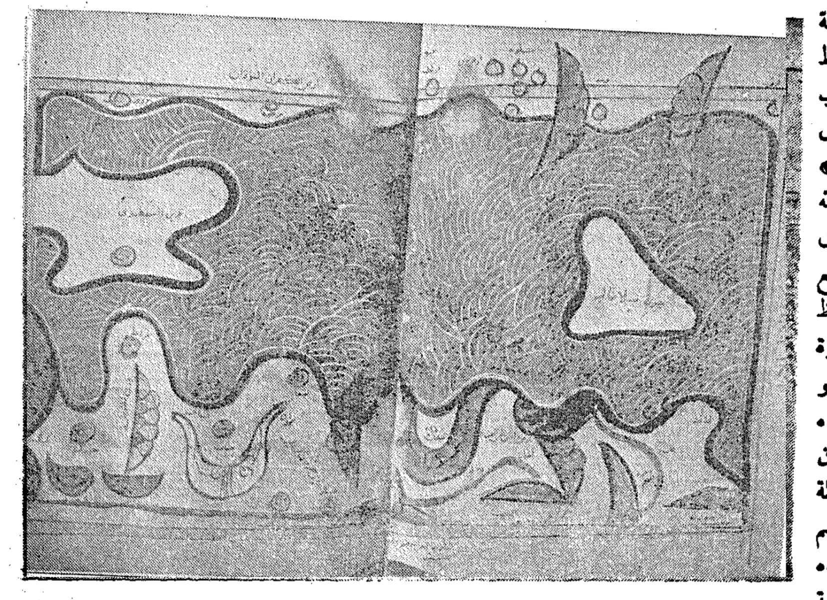
(١) انظر شكل ٨ .

(٢) انظر شكل ٩ .



(شكل ٨)

خريطة ملونة بمخطوط قديم بدار الكتب من كتاب « مسالك الممالك » للإصطخرى (أبى القاسم إبراهيم محمد الفارسى) وهو من علماء القرن الرابع الهجرى ، وعلى الرغم من أن هذه الصورة تمثل خريطة جغرافية إلا انها تكشف فى الوقت نفسه عن نزعة زخرفية ملموسة عند الفنان الذى انجزها .



(شكل ٩)
خريطة جغرافية مرسومة بمخطوط عربي قديم بكتاب « نزهة المشتاق في اختراق الآفاق » للإدريسي « أبي عبد الله محمد بن محمد » المتوفى سنة ٥٦٠ هـ، ويرجع هذا المخطوط المحفوظ بدار الكتب بالقاهرة إلى سنة ٧٤٨ وهو تاريخ نسخ هذه النسخة، ويمكن أن نلمس في تلك الخريطة الطابع الزخرفي في الرسم الذي طالما نشاهده في فنوننا الشعبية

ذات الطابع الزخرفى ، كأنها نقشات سجاد أو رسوم خزفية تبهرنا بألوانها الجذابة ونقوشهـا التى تشبه أحيانا تكوينات السحب أو أمواج البحر . ولا نلبث — ونحن نتذوقهـا من الناحية الفنية — أن نكتشف أن تلك الخطـوط الجريئة والمساحات اللونية المزخرفة إنما هى جزر وبحار وقارات يعبر عنها المؤلف بهذا الأسلوب الذى يعد قريبا لذهن الرجل الشعبي إذ يراعى فيه البساطة والوضوح والناحية الجذابة التى قد تثير الذهن إلى الاطلاع والبحث .

وإلى جانب مخطوطات الجغرافية نجـد فى الميادين الأخرى مخطوطات لاتقل روعة فى رسومها عن تلك التى تقدم ذكرها، فبدار الكتب بالقاهرة أيضا مخطوط لحنين بن إسحاق خاص بأمراض العيون ، وفيه صوّر ناسخ هذا المجلد ، أو فنان آخر ، مجموعة رسوم إيضاحية لأجزاء العين وتراكيبها الداخلية ، وفى هذه الرسوم — على الرغم من مطابقتها إلى حد بعيد لتشريح العين — اتجهت فى أسلوبها الفنى لناحية زخرفية ، فقد تسنى للفنان أن يخلق من رسومه ووحداته ما يذكرنا بالوحدات الزخرفية اللطيفة المصورة على القيشانى أو النسيج ، كأشكال بعض الزهور والنباتات التى استخدمت فى الزخارف ، كحليات.

وهناك مجموعة مخطوطات فى بعض المكتبات العامة ، مثل مكتبة محافظة الأسكندرية وغيرها ، اتخذت فيها الرسوم وسيلة إيضاحية فى علوم الفلك والحيوان وعلوم الكيمياء[1] والطبيعة وفى جميع تلك الرسوم نلمس نزعة فنية قريبة مما تقدم ذكره عن كتابى الإدريسى والاصطخرى حيث يتجه الفنان فى رسومه إلى أشكال هندسية تشبه الزخارف وإن اتجه إلى دقة الخطوط — كما فى كتب علم الفلك[2] — فهو يذكرنا فى تقاطيع خطوطه وتداخلها بالزخارف الإسلامية المجردة .

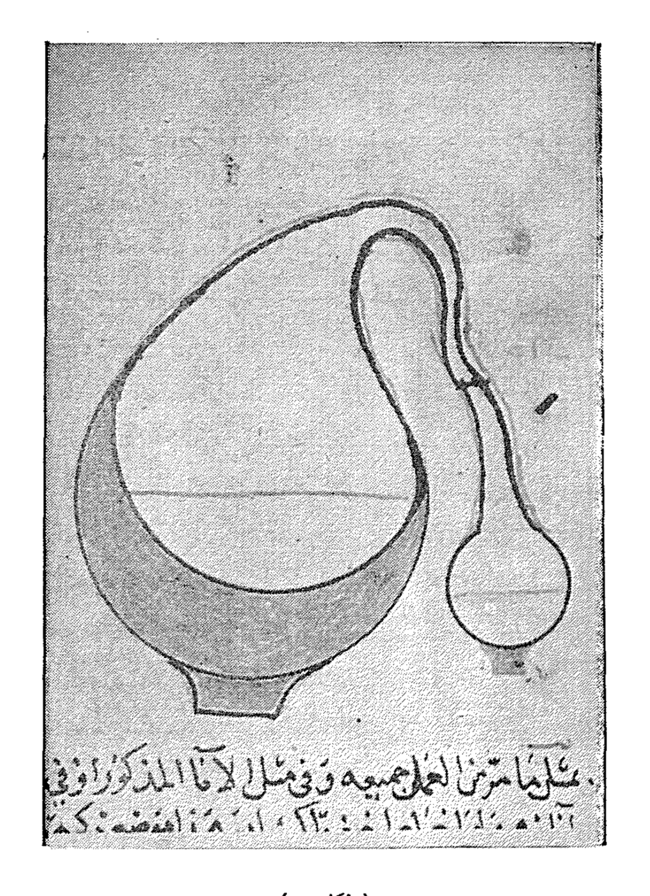
والطابع الشعبى فى هذا التصوير المجرد نلمسه أيضاً فى بعض المخطوطات المصورة عن علم التنجيم أو علوم الرمل[3] ، وكذلك حساب الجفر وعلم اليازرجة وما شاكل ذلك من علوم . وإن اتضح الآن قلة منفعتها أو استنادها على أسس غير علمية فهذا لايمنع من أن الرسوم المصورة فيها تكشف لنا عن قدرات فنية نادرة ، فهى تعتبر فى نزعاتها متمشية مع الاتجاه الفنى الذى لمسناه فى مخطوطات الجغرافية .

---

(١) انظر شكل ١٠ .

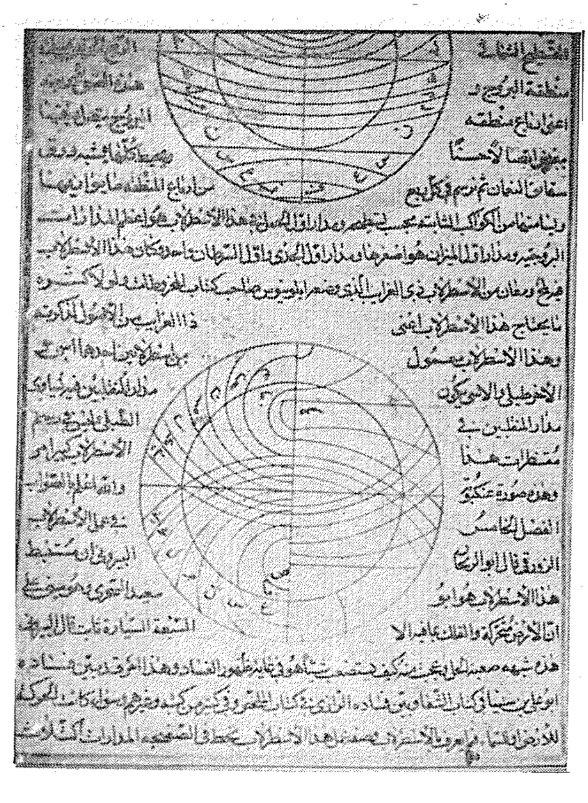
(٢) انظر شكل ١١ .

(٣) انظر شكل ١٢ .



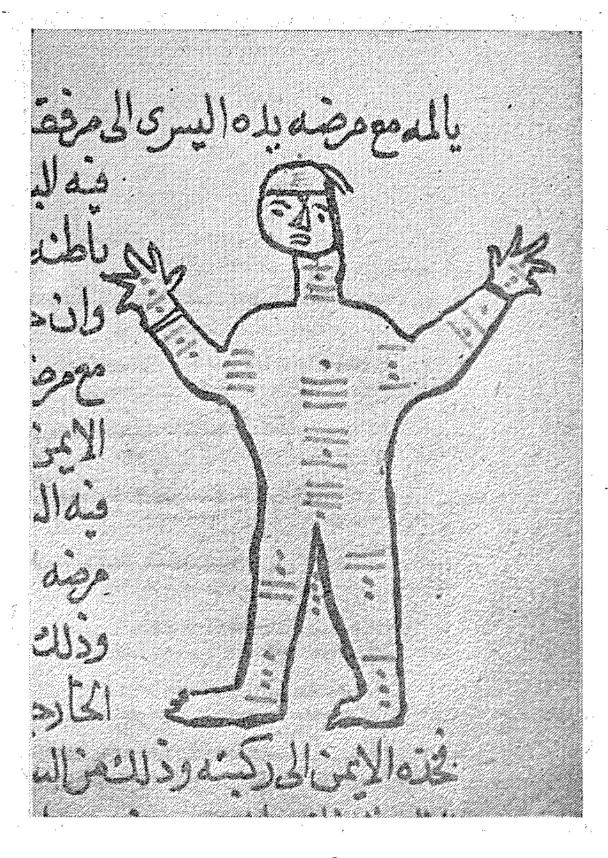
(شكل ١٠)

رسم ايضاحي لصفحة من كتاب « مفاتيح الرحمة وأسرار الحكمة » تأليف الطغرائي (أبو اسماعيل بن الحسن بن علي) وهو مخطوط كتب حوالي سنة ١١٠٠م



(شكل ١١)

رسم من مخطوط عربي فى علم الفلك يرجع تاريخه إلى القرن الثامن عشر .



(شكل ١٢)

رسم من مخطوط عربى فى علم الرمل يرجع تاريخه إلى القرن الثامن عشر.

وليس بغريب أن نجد فى بعض الأشكال الهندسية التى تتخلل تلك المخطوطات ما يتفق مع الأشكال الهندسية التى تتخلل بعض ألوان من الفنون العربية الأخرى كفن التطعيم والحفر على الخشب أو الفسيفساء التى تستخدم فيها قطع من الرخام والأحجار الملونة ذات الأشكال الهندسية المنظمة التى تتجمع فى وحدات كبيرة تزين جدران البيوت الأثرية .

ويمكن أن نقسم التصوير فى هذه المخطوطات ذات الموضوعات المختلفة إلى قسمين : القسم الأول يتميز بالطابع الهندسى الذى يذكرنا بالفنون الإسلامية فى الفسيفساء والتطعيم ويرتبط بألوان من تراثنا القومى يتميز فيها الطابع الهندسى أيضاً ، كالزخارف على السلال والمقاطف وكذلك الأنواع المنسوجة منها على الكليم الشعبي أو المراوح الشعبية التى تصنع فى دراو بأسوان على يد النوبيين ، وكذلك الطواقى الشعبية التى تصنع بالوجه القبلى وتزخرف بزخارف هندسية ترتبط هى الأخرى بهذا الأسلوب المجرد .

ولا غرابة أن نكتشف صلة وثيقة بين تلك الزخارف المرسومة على خرائط مخطوطات الاصطخرى ، وألوان تلك الفنون القديمة التى سردناها ، كما نجد صلة بين بعض الأشكال

أو الرسوم الإيضاحية للكيمياء أو الطبيعة فى زخارف وحليات استخدمت فى عهود سالفة .

وفى فنوننا القديمة يرتبط ذلك الطابع الهندسى ببعض الزخارف القبطية المنقوشة على الخزف أو المنسوجة على القماش ، ويرتبط بكثير من الزخارف الفرعونية التى كانت شائعة فى عصر ما قبل الأسرات ، وكانت تنقش على الآنية الفخارية من إنتاج نقادة وإخميم وجرزة وغيرها من البلدان .

أما الطابع الثانى الذى نلمسه فى التصوير الشعبي فى المخطوطات العربية فهو يتميز بنزعة تتعمد تحريف المظاهر الطبيعية على النحو الذى وجدناه فى رسوم الأستراكا والأقمشة القبطية وعلى جدران مقابر العمال والفنانين بالأقصر . فهناك مخطوط شعبي عن التنجيم يرجع تاريخه إلى منتصف القرن السابع عشر تقريبا[1] وهو إن كان بدون عنوان — قريب من كتاب أبى معشر الفلكى ، وهذا المخطوط يصور على صفحاته رسوما متعددة للأبراج المختلفة للشمس ، وما يترتب عليها من تنبؤات بمولد الفرد أثناء مواجهة الشمس للإثنى عشر برجا كأبراج العقرب والقوس والميزان والسنبلة والسرطان وفى هذه الرسوم خطت الخطوط

(١) انظر شكل ١٣ .



(شكل ١٣) رسم لصفحة من مخطوط عربي لا يعرف مؤلفه وبدون عنوان عن التنجيم ، وقد يرجع تاريخه الى القرن السابع عشر ، ونلمس فى هذا الرسم الطابع الشعبي فى التصوير وهو يخالف كلية الطابع الفارسى أو الهندى فى المنمنمات .

بطريقة سريعة ، ورسمت أشخاص بجوار كل رمز من رموز الأبراج ثم لونت تلك الرسوم بألوان مائية مزجت فى غالبية الأمر بالبيض لتثبيتها . ويبدو كأن الفنان خط خطوطه الأولى بالقلم أو الريشة المملوءة بالمداد الأسود ، وحاول أن يرتب فى تلك الرسوم السريعة عناصر داخل إطار هو إطار صفحة الكتاب ، وعلى وجه التحديد الجزء العلوى منها .

وهناك من النقاد من يرى أن تلك الرسوم السريعة كانت تنتقل بطريقة « غشيمة » ينقصها الحذق عن رسوم أقدم عهدا منها ، ربما كانت مصورة فى كتب أو مخطوطات كانت تعد بمثابة الأمشق للناسخين الشعبيين الذين يريدون النقل منها . وربما ذكرنا هذا المخطوط بالرسوم الحائطية المرسومة على جدران مقابر العمال بالأقصر التى نرى فيها صور الآلهة فى أشكالها المألوفة وقد رسمت بطريقة سريعة تنتهى بتحريف نسبها .

أما رسوم المخطوط العربى الذى نعرضه الآن فهى — وإن بدت لأول وهلة شبيهة برسوم الأطفال — تعبر عن أشخاص جالسين أو واقفين لهم طابع ليس يبعيد عن الطابع الذى نراه فى بقايا أقمشة عربية يرجع تاريخها للعهد نفسه ، وفيها نرى مثلا جماعة من النساء ممتطيات جياداً ، والوجوه فى تلك الأقمشة كبيرة

بشكل لا يتناسب مع نسب الجسم وحجم الجياد ، كما نرى فى حركاتها تعمدا للتبسيط وإكساب الموضوع طابعاً زخرفياً جميلا عن طريق تحريف النسب الطبيعية ، وكذلك الحال فى رسوم مخطوطات التنجيم ، فنرى فيها الشمس ممثلة فى وجه إنسان متناه فى الكبر ، والأشخاص إما مرسومة فى وضع جانبى ، تتوسط كل رأس عين متناهية فى الكبر ، وكأن الخط الممثل للأنف والفم والذقن فى انحناءاته نوع من من الكتابة . أما الأشخاص الممثلة فى وضع أمامى فتبدو كما لو كانت وجوه عرائس المولد ، وهى فى بساطتها تتشابه جميعها .

والرسام وهو (مصطفى) نراه عندما يصور أفراداً جالسين يرسم سيقانهم راكعة على الأرض فى جلسة القرفصاء ، يرسمها بخط سريع يشبه حرف الهاء ، ونراه أيضا يرسم سراويل الأشخاص الواقفين على الطريقة نفسها ، ويصور العمائم ضخمة ولها طيات رأسية كثيرة على النحو الذى كان شائعا فى عمائم ذلك العصر .

أما ملابس النساء والرجال المصورة فى هذا المخطوط فهى أنواع من القفاطين القصيرة التى كانت تزر من فتحة العنق حتى الحصر ، وتلبس تحتها سراويل ذات حزام يتدلى من الأمام .

ومن الاشخاص الممثلين فى الكتاب مجموعة ترتدى أنواعا من الجلاليب التى تضيق عند الكتفين وتتسع قرب القدمين بشكل يشبه المثلث ، على النحو الذى ما زال شائعاً فى جلاليب القرويين ومنهم من يرتدى على أكمام ثوبه المعضد ، وهو سوار يثبت على العضد ، وربما كانت بأكمام تلك القفاطين حليات بلون مغاير للونها ، تشبه عند النظر إليها المعضد الذى كان لبسه شائعا أيام الفاطميين ، ومن بعدهم فى عصور المماليك .

ومن المحتمل أن يكون الفنان أو الرسام الذى صور هذا الكتاب قد شهد بعض مناظر مماثلة فى كتب معاصرة له ، أو شهدها مرسومة على جدران بعض الحمامات ، فنراه يخرج وحداته فى إطار جديد ، وإن كان يتذكر بعض ما شهده فإنه لم ير مطابقة هذا المخطوط فى النقل ، فجاء رسمه هذا كرسم الفنان الشعبي الذى يصور اليوم مناظر المحمل ، فلا يخرج فى وحداته عن رسمه للسفينة والقطار وموكب الحجاج فى المحمل — وأخيرا رسما مبسطا للكعبة ، فهذا الموضوع الذى يطرق بالكيفية نفسها وبالعناصر المحدودة التى تقدم ذكرها ، يكاد لا يتغير على مر السنين . وقد تكون تلك المخطوطات الخاصة بالتنجيم وحدات تقليدية شائعة تتكرر على وجه التقريب فى كل

مخطوط مع مراعاة طريقة الفنان الخاصة فى ترتيبها وإخراجها على النحو الذى يراه ، وهى تشبه الرسوم المطبوعة الآن فى النسخ الشعبية عن كتب التنجيم ككتاب أبى معشر الفلكى .

وبالمتحف الإسلامى ثلاث ورقات من مخطوط عربى قديم عن ألعاب الفروسية[1] وغيرها من أنواع الأسلحة ، رسمت على بعض صفحاتها لوحات بأسلوب خطى استخدمت فيه المساحات اللونية بشكل محدود ، وقد تجنب الرسام الإفراط فى إظهار الزخرف كما هو الحال فى الرسوم الفارسية ، واستخدم لون الصفحة المائل إلى الصفرة كخلفية للمناظر ، فبدلا من تلوينها وإضافة معالم من الطبيعة كأنواع من الأشجار أو التلال والحقول على النحو الفارسى ، اعتبر الفراغ الخلفى ملاصقا للأشخاص وكأنهم على خشبة مسرح ، أو كأنهم شخصيات من شخصيات خيال الظل التى كانت تبدو مرسومة على الشاشة المحدودة كستارة المسرح . وهذا الأسلوب فى الرسم لا يختلف كما سبق قوله عن أسلوب النقش على الأحجار فى العهود الفرعونية ، حيث كانت تترك خلفية اللوحة بلون الأحجار

(١) انظر شكل ١٤



(شكل ١٤) صفحة من مخطوط عربى عن الفروسية (المتحف الإسلامى)

الطبيعى ، وإن لونت بلون فإنها كانت تلون بلون موحد كما لو كان ملاصقا لتلك الأشخاص المرسومة تماما .

وهذا المخطوط يرجح أن يكون تاريخه من القرن الخامس عشر الميلادى أو السادس عشر ، وهو يتميز بأسلوب مصرى صميم .

وهناك بالمتحف الإسلامى أيضا طائفة من المخطوطات ، أو بالأحرى بقايا من مخطوطات أو أحراز ، وجدت بالفسطاط عليها رسوم لبعض شخصيات خيالية ، يرجح أنها كانت تستخدم فى أغراض سحرية . وقد اتخذت تلك الرسوم مظهر التخطيطات السريعة التى تشبه أحيانا الرسوم المزلية فى تحريف نسب الإنسان والمزج بين بعض الملامح الإنسانية والحيوانية معا ، وهى تعد حلقة وصل بين رسوم المنمنمات الإيضاحية فى الكيمياء والجغرافية وغيرها ، وبين الرسوم الإيضاحية لألعاب الفروسية التى تقرب إلى حد كبير من المظاهر الطبيعية .

وقد وجدت بالفسطاط مجموعة كبيرة من هذه الأحراز والأحجبة أو الطلاسم التى يظن أنها صنعت لغرض وقائى أو لغرض سحرى قد يكون ضارا أو نافعا ، فهى تأتى إما على صورة رسوم سريعة أو تخطيطات لما يشبه الآدميين أو بعض

أنواع الحيوان ، أو نراها تأتى على صورة أشكال هندسية ربما بدت كزخارف الحصير أو الكليم ، أو كتلك الزخارف المجردة التى ترسم عادة على مقدمات المراكب الشراعية ، وتتخذ الوانا زاهية فى تقاسيمها والتى قد نراها فى ناحية أخرى تحلى جوانب العربات الشعبية (الكارو) بالقاهرة ، حيث يتضح فيها الأثر الهندسى البحت الذى يرجعه بعض المؤلفين مثل « وستمارك » إلى أشكال ترمز إلى العين الإنسانية ، وتتخذ أشكالا مثل المثلث أو المعين أو حواجب العين التى تبدو عندما تحور على هيئة خطوط منكسرة أو معرجة ، وربما دلت فى مظهرها المجرد على رمز للأيدى الآدمية فى شكل مبسط يتعذر إدراك الصلة بينه وبين الأساس فى رمزيته .

وفى حالة ثالثة نراها تبدو على هيئة حروف عربية محرفة فى نسبها أو متشابكة بشكل غير طبيعى ، ومتكررة كأنها أنواع من الزخارف المنتظمة .

وهذه الأساليب الثلاثة نراها أيضاً شائعة فى طائفة كبيرة من الرسوم الواردة فى مخطوطات السحر ككتب البونى أمثال « شمس المعارف الكبرى » و « منبع أصول الحكمة » وكتاب العدوى المسمى « الدر المعظم فى السر الأعظم » وفيها نلمس كل

فرع من هذه الاتجاهات الثلاثة كأنها أساليب قائمة بذاتها كل له مقومات وأصول[1] . وتأتى هذه الأشكال التى تتارجح تارة بين نزعة التجريد والهندسة وكأنها مستقاة من أصول رياضية أو معمارية يمكن وصلها بالزخارف الإسلامية المجردة ، وتارة أخرى تتضح فيها نزعة الخيال ، وكأن تلك الرسوم فى غرابتها ترتبط بأساطير ألف ليلة وليلة وغيرها من آساطير الخيال والسحر المليئة بالأشكال الغريبة وذلك الطابع المميز فى الفكر الشعبى الذى فيه تتحول الأشكال الآدمية إلى حيوان أو طير أو نبات ، وتفقد الكائنات صفاتها ومظاهرها بيسر ، لتتخذ مظاهر جديدة كأنواع من التناسخ والمسخ التى شغل بها الفكر الشعبى فترة من الزمن ولا سيما الفكر العربى فى أيام الجاهلية .

أما النوع الثالث من الرسوم السحرية التى لها مظهر الكتابة المتشابكة دون أن يكون لها معنى ظاهر واضح ، فهو يرتبط بالحليات والزخارف التى نراها فى التطريز والنسج الإسلامى ،

---

(١) فى المخطوط نفسه تعريف للصور فى مجال الطلاسم والتنجيم ورد فيه الآتى : — فاصح واهتد . المبدأ أولا ثم العنصر ثم الاستقص ثم الهيولى ثم الصورة ثم الطبيعة ثم الجسم ثم النامى ثم الحيوان ثم الإنسان من العنصر .

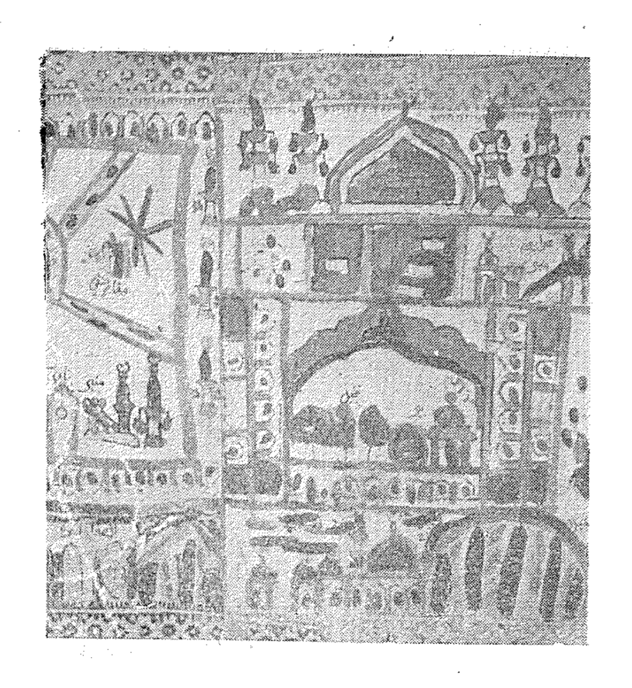
أو الحليات المرسومة على الخزف ، وفيها تتخذ الخطوط أحيانا مظهر الحيوان ، وربما تشابهت بأشكال الطير أو أنواع من الزهور . ولعل هذه الأشكال العجيبة التى تصدر من تشابك الحروف أو تقاطعها تذكرنا بأن منشأ الحروف العربية فى بادئ الأمر له دلالة رمزية مرتبطة بأشكال بعض الحيوان أو الطير ، فحرف الجيم مثلا كان فى منشئه رمزا للجمل ، وحرف الطاء يرمز للطير بمعناه الشعبى ، أى الطير المهاجر كالبط وهو فوق سطح الماء ورأسه مرسل إلى الخلف ، وحرف الهاء يرمز لنوع من الأفاعى التى كانت تعبد فى العصر الجاهلى .

وورد فى كثير من القصص الشعبية ما ينوه عن تلك العبادات العتيقة ومنها عبادة الجمل الجربان .

وربما تقاربت تلك الحروف السحرية من نوع من الزخارف الإسلامية التى انتقلت إلى أنواع مختلفة من الحروف ، حيث فقدت دلالتها الرمزية واقتصر استخدامها على الجانب الزخرفى فحسب[١] . وقد تصادف طائفة منها فى الفنون الشعبية كالنقش الذى يرسم على الفخار الشعبى ، والرسم الذى ينقش على بعض المقابر الشعبية ، والتى سيتناولها هذا البحث فى الباب التالى ،

---

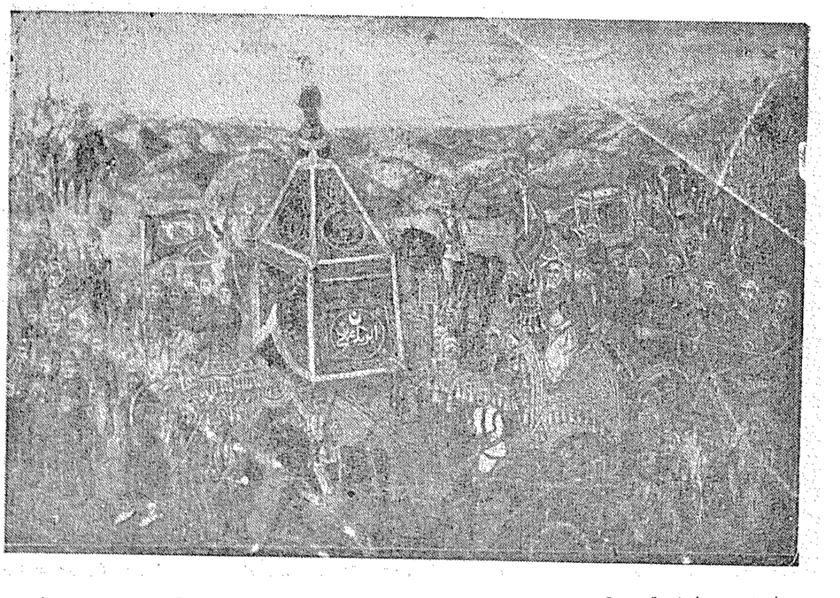
(١) انظر شكل ١٨ ، ٢٦



(شكل ١٥)

جزء تفصيلي من شريط مرسوم باليد عليه مناظر لمكة ومناطق الحج المختلفة .

ويحتمل أن يرجع هذا الشريط إلى القرن الثامن عشر أو التاسع عشر ، وهو يشبه شرط صندوق الدنيا .



(شكل ١٦) لوحة زيتية لفنان مجهول ، يرجع تاريخها الى حوالى سنة ١٨٧٠ ، وهى تمثل مناظر لموكب المحمل بالحجاز ، وتعد من الأمثلة النادرة للطابع الشعبي الذى تميز به التصوير فى القرن الماضى .

وفى بعض الحليات التى تحفر على الخشب فى مؤخر العربات الشعبية بمنطقة الإسكندرية مثلا ، والتى تجمع فى تشابكها مظهر النبات أو الحيوان أو الأيدى البشرية المحدودة .

وقبل أن ننتهى من عرض هذا اللون من التصوير الشعبي الخاص بالمخطوطات نختتم تلك المدارس الفنيـة التى ظهرت فى مصر بنموذج شعبي[1] أنجز فيما بين أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ، وهو جزء من شريط قديم لعله للعبة تشبه السفيرة عزيزة أو صندوق الدنيا ، أو ربما كان هذا الشريط مجرد لوحة طويلة تعلق فى البيوت . والشريط ، أو بالأحرى ما تبقى منه . عبارة عن شريحة من الورق طولها يقرب من ثلاثة أمتار وعرضها حوالى ٥٠ سم ، وقد رسم عليها مناظر لأماكن الحج والزيارة بمكة والمدينة ، فرسمت الكعبة وحولها التلال ثم كتب على كل مسجد من المساجد المجاورة لمقام الكعبة اسمه . والرسم فى هذه اللوحة أشبه بنوع من الكتابة ، ولعله رسم بقلم بسط ، وقد استخدم المداد الأسمر فى بعض المواضع ومداد مائل إلى الحمرة فى مواضع أخرى ، كما استخدم أيضا نوع من الزخارف طبع على حافة الرسم ببصمة خشبية

---

(١) انظر شكل ١٥

وقد حاول الفنان أن يستخدم فى بعض الأجزاء مساحات لونية من تلك الألوان المحدودة التى استخدمها وهى لا تخرج عن لون أصفر وأحمر طوبى وثالث ذهبي أو فضى .

ونستدل من أسلوب تلك اللوحة الشعبية على أنها قد رسمت فى عهود متأخرة وبريشة فنان بدائى ، كأنه يرسم الرسوم الحائطية على وجهات بيوت الريف من حيث سذاجتها واعتماد الفنان على تجزئة الموضوع فى اللوحة الواحدة إلى موضوعات أو تكوينات كل منها منفصل عن الآخر . وفى بعض الأحيان نراه يعكس أشكال الجبال أو المنازل فى جوانب اللوحة ليعبر عن بعدها وتغير اتجاهاتها عن الاتجاه الأفقى ، وربما أرجعنا هذا المثال الأخير إلى المنمنمات العربية القديمة التى أنجزت بمصر ، والتى كانت لها — قبل تلك الفترة المتأخرة تقاليد فنية ومقومات ومذاهب راسخة .



التصوير الشعبى

ما بين القرنين التاسع عشر والعشرين

التصوير الزينى :

إننا نقرأ عن فنون التصوير المصرى فى القرون الثلاثة الأخيرة حتى بداية القرن الحالى فى بعض المراجع العربية القديمة ولا سيما كتب التاريخ التى تصف أحيانا أنواع اللوحات الفنية التى كانت تزين قصور المماليك أو بيوت رجال الدين الذين عاشوا قبل الحملة الفرنسية أو مذبحة القلعة فيما بين أواخر القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر . وكان طبيعياً أن تتوارث هذه التحف الفنية طبقة الأمراء الجدد الذين حلوا محل المماليك ، ولكننا لانجد فى قصورهم أى أثر لما ورد فى الكتب العربية القديمة ، بل نجد مكانه طائفة من الرسوم الحائطية أو اللوحات الصغيرة التى تمثل أفراد تلك الأسرات الحاكمة ، من إنتاج فنانين أجانب من الإيطاليين أو غيرهم — ومما نتج عن حكم محمدعلى وأسرته أن استبدلت الفنون الأوربية فى الطرز المعمارية للمساكن وفن الأثاثات والمفروشات وفى التصوير

والنحت بالفنون العربية الصحيحة التى كانت قائمة قبل ذلك فنجد من بين آثار هذه الفترة فى مجال التصوير الزيتى لوحات كثيرة لفنانين فرنسيين أو طليان نزحوا إلى مصر وصوروا مناظر الريف وقتذاك ومنهم ».

ج . ل . جيروم ، تيودور فرير ، هاجمان ، م . ف . كليمون ، إ . جيراردیه ، ب . لونوار ، ر.ل ماريلاه .

ولقد ورد فى تاريخ الجبرتى[1] تنويه عن الفنانين الأجانب فى ذلك الحين فيقول :

١ ـ ومنهم أريجو المصور ، وهو يصور الآدميين تصويراً يظن من يراه أنه بارز فى الفراغ مجسم يكاد ينطق ، حتى إنه صور صورة المشايخ كل واحد على حدته فى دائرة ، وكذلك غيرهم من الأعيان ، وعلقوا ذلك فى بعض مجالس سارى عسكر ، وآخر يصور الحيوانات والحشرات ، وآخر يصور الأسماك والحيتان بأنواعها أو أسمائها ويأخذون الحيوان أو الحوت الغريب الذى لا يوجد ببلادهم فيضعون جسمه بذاته فى ماء

(١) الجبرتى (عبد الرحمن) : ـ عجائب الآثار فى التراجم والأخبار (المطبعة الشرقية سنة ١٣٢٢ هـ .

مصنوع حافظ للجسم فيبقى على حالته وهيئته لا يتغير ولا يبلى ولو بقى زمناً طويلا » .

والغريب أننا نقرأ فى بعض المراجع التى صدرت فى أواخر القرن الماضى أسماء رسامين مصريين وعناوين مراسمهم [(1)] فورد فى أحد المراجع : —

أن أشهر مصورى اليد وقتذاك فى القاهرة يوسف العكم ، ومرسمه بكلوت بك ، ثم طائفة من الأجانب منهم فورتشيلا ومرسمه بباب الهوى ثم سكوليانو ومرسمه بشارع كامل ، وأخيرا ما نتشينى ومرسمه بكلوت بك .

وورد أيضاً فى كتاب آخر [(2)] : أن أشهر المهندسين والرسامين فى ذلك الوقت .

١ — إبراهيم سالم بسوق الزلط .

٢ — يومى عبد الله بدرب النوبى .

٣ — حسن أحمد البليدى بدرب الملاح .

٤ — حسن الصولى بشارع الطوائى .

٥ — حجاج يوسف بباب الشعرية .

---

(١) أضاف (يوسف) : ــ تاريخ العائلة المحمدية سنة ١٨٩٠ .

(٢) عبد المسيح (ابراهيم) : ــ دليل وادى النيل سنة ١٨٩١، ١٨٩٢ .

٦ — رزق يحيي بسوق الزلط .
٧ — عباس سعيد بالأزبكية .
٨ — محمد حسين بدرب الملاح .
٩ — متولى سيد أحمد بحارة أبو بكر .
١٠ — هلالى محمد بدرب عبد الخالق .

ولا نكاد نجد أى أثر لأعمال الرسامين الذين وردت أسماؤهم فى أواخر القرن الماضى ، ولا يمكن معرفة أعمالهم أكان لها طابع شعبي أم أنها كانت تحاكى بعض الأساليب الفنية الأوربية ، لعدم وجود قرائن لها .

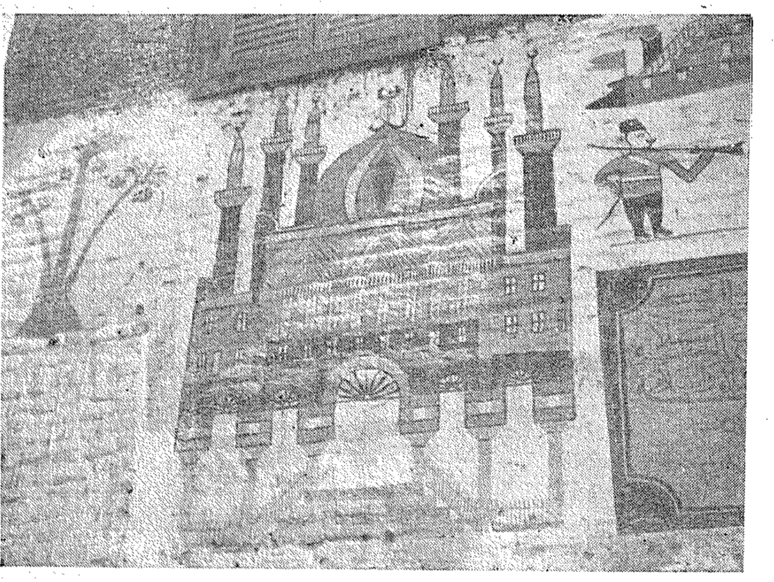
وكل ما يمكن أن نعثر عليه حتى الآن من تلك الحلقة المفقودة من تاريخنا فى مجال التصوير الزيتى هو لوحات زيتية[1] يرجح أن تكون من إنتاج فنانين مصريين يرجع تاريخهم إلى منتصف القرن التاسع عشر ، وهى — وإن تعذرت معرفة من رسمها تختلف فى أسلوبها عن كافة ما رسمه الأجانب وقتذاك ، ففى إحدى هذه اللوحات القديمة رسم الفنان موضوع موكب المحمل محاطا بالحرس المصرى المسلح وبعض رجال الدين وأمير الحج وهو يجتاز صحارى شبه جزيرة العرب فى طريقه

(١) انظر شكل ١٦

إلى مكة . ولقد عنى الفنان بتصوير وجوه الأشخاص بطريقة تبدو قريبة من بعض رسومنا الشعبية . وتدل طريقة رسم الفنان لدقائق هذا الموضوع على أنه رافق الموكب إلى تلك البلاد التى كان لا يدخلها إلا المسلمون فى ذلك الوقت ، مما يرجح كونه مصريا مسلماً . ومن ملابس الجند يصبح من اليسير أن نكشف تاريخ إنجاز هذه اللوحة ، فالأرجح أنها رسمت قبل ثورة عرابى ، أى ما بين ١٨٧٠ و ١٨٨٠ . وعناية المصور بتفاصيل الوجوه وملابس الأشخاص أكثر من عنايته بالمظاهر الطبيعية والأضواء والظلال التى كان يعنى بها الفنان العربى فى تلك الفترة تدل على أنها لفنان شرقى يرجح أن يكون مصريا، ويؤيد هذا الاحتمال أن موضوع رسم موكب المحمل وسط جبال مكة كان من الموضوعات الشعبية الشائعة فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر فى مصر .

التصوير الحائطى :

أما فى مجال التصوير الحائطى فيتضح لنا كما سبق القول أن حكام البلاد اعتمدوا فى تزيين قصورهم منذ عهد محمد على ، على فنانين أجانب كلفوا بالنقش على جدران قصور الحكام



(شكل ١٧٠)

رسم حائطى على واجهة أحد منازل نقادة بالوجه القبلى وهو جزء تفصيلى يمثل مسجدا صورت عليه مناظر للحج

والـكبراء ، كقصر الجوهرة ، وقصر المانسترلى ، وقصر سليمان الفرنساوى الذى كان مقاما على النيل فى مواجهة الطرف الأدنى للروضة بالقاهرة ، وكانت تحتله مدرسة العقادين حتى بداية عهد الثورة .

ولعل الاعتماد على طائفة من الأجانب بالصورة التى تقدمت ساعد على ضمور هذا التقليد العريق فى فنوننا الحائطية ،وإحلال مناظر سخيفة محلها على جدران تلك القصور التى تقدم ذكرها وغيرها ، مرسومة بأسلوب بعيد عن طابعنا الفنى الأصيل ، فهى فى جملتها أساليب فنية هزيلة تعتبر دخيلة على بلادنا .

وهكذا لم يبق من تقاليد الرسوم الحائطية التى استمرت منذ العهود الفرعونية حتى بداية القرن التاسع عشر سـوى الرسوم الحائطية فى الفنون الشعبية التى احتفظت بتقاليدها وأساليبها وبرغم تدهور وفقدان أساليب التصوير الحائطى الرسمية نجد فى بعض مؤلفات بداية القرن التاسع عشر تنويهاً بالتصوير الشعبي ، فذكر المؤلف لين[١] عن العادات والتقاليد المصرية

Lane .E.W., An account of the manners (١) and customs of the modern egyptian (London. Every mans 1944)

سنة ١٨٣٦ « أن عادة طلاء الجدران الداخلية للمساكن ببعض رسوم حائطية تعتبر من العادات المقصورة على فئة معينة من الناس فالرسوم الحائطية لا وجود لها فى غالبية بيوت أهل اليسار الذين تتميز بيوتهم بالطابع العربى.

ويرجع هذا المؤلف نزعة تزيين جدران المنازل برسوم حائطية ، إلى انحراف فى ذوق بعض الناس مما يجعلهم يستبدلون بالرسوم الحائطية النقوش العربية المجردة وتأتى عادة هذه الرسوم الحائطية فى أسلوب بدائى يشبه إلى حد بعيد رسوم الأطفال من حيث سذاجتها وقلة إلمام القائمين عليها بقواعد التصوير.

وهى تصور عادة بعض موضوعات محددة ، مثل منظر الكعبة أو قبر الرسول أو بعض الأزهار والزخارف يقوم بتنفيذها جماعة من الفنانين الشعبيين. وربما تعذر على المؤلف فى وصفه تلك الرسوم إدراك المراد منها أو تفهم أسلوبها الحقيقى الذى يبدو حسب هذا الوصف متمشيا تماما مع التقاليد نفسها التى سارت عليها الفنون الشعبية منذ زمن طويل ، مع احتفاظها بطابع السذاجة والبساطة وغير ذلك من صفات لا تهدف إلى تصوير ناحية واقعية فى الموضوعات الممثلة بقدر الإشارة إليها بقالب يفهمه الجميع بيسر ، فيرمز إلى الموضوع بأبسط الطرق،

ثم يصوغه فى قالب يقرب من الزخارف المنثورة أو الحليات الهندسية المجردة .

ويبدو أن هذا التقليد فى التصوير الحائطى كان شائعا عند الطبقة الشعبية منذ زمن طويل ، وهو مقصور فى غالبية الأحيان على تصوير مناظر الحج التى لاتخلو من منظر موكب المحمل ورسم الجمل فوقه هودج الكسوة وحوله مجموعة من الجنود المدججين بالسلاح ، ثم صورة الباخرة أو المركب التى تنقل الحجاج إلى الشاطىء الآخر للبحر الأحمر . وكانت تضاف إلى تلك الرسوم الحائطية فى كثير من الأحيان مناظر بعض المساجد ، ولكنها كانت ترسم كما لو كانت مسطحات لا عمق فيها[1] . ولقد ظل هذا التقليد سائدا حتى اليوم فى كافة انحاء الجمهورية ما بين أقاصى الصعيد وشمال الدلتا .

وفى جميع هذه الرسوم المرتبطة بالحج تتفاوت قدرات الفنانين بين جهة وأخرى ولكنها تشترك كلها فى طابعها المبسط الذى لا يهدف إلى الإيحاء ببعد ثالث فى الرسم،وتصوير المناظر كما لو كانت فى فراغ متفاوت الأبعاد والعمق ، فتراها مصطفة على هيئة صفوف يعلو بعضها البعض ، ويسودها الطابع الزخرفى

(١) انظر شكل ١٧ .

والهندسى فى الوقت نفسه . ولعلنا نجد فى بلاد النوبة التى يهاجر الرجال فيها نحو الشمال للعمل فى المدن الكبيرة رمزية السفينة أو الباخرة الناقلة للحجاج تختلط برمزية الباخرة التى تعيد النوبيين الذكور بعد غيبتهم الطويلة إلى قراهم خلف الشلال ، فتصبح تلك الباخرة موضع تطلع الأهلين لها ، لما تجلبه لهم من أنباء رجالهم أو النقود والكسوات التى يبعثون لهم بها ، أو كما سبق القول تعيدهم لموطنهم الأصلى.

وإلى جانب موضوعات المحمل والحج تظهر فى الرسوم الحائطية الشعبية بعض موضوعات أخرى مثل البيارق ، وأحيانا ينصرف الفنان إلى تصوير مشاهد من الطبيعة كالأشجار[1] والمنازل ، وأحيانا يصور مشاهد من الحياة العامة فى محيط القرى ، غير أن الملاحظ أن الفنان الشعبي عندما يتحول من تصويره بعض الموضوعات المحددة كرسم المحمل والمراكب والبيارق وبعض المساجد ، نراه يفقد ميزة فنية وكأن أسلوبه اقترب من تعبيرات ورسوم الأطفال وضعف من حيث جديته وقيمته الفنية ، هذا وإن كنا نصادف فى بعض القرى رسوما حائطية تصور ألوانا من الفاكهة وتعبيرات عدة أخرى بها

(١) انظر شكل ١٩ .



(شكل ١٨)

جزء تفصيلي من غطاء من النحاس المطروق لإبريق العرقسوس ، يرجع تاريخه إلى القرن الثامن عشر ، وهو يمثل بعض الحيوانات الخرافية المزخرفة .

(شكل ١٩) واجهة منزل ريفي رسم عليها بعض الحيوانات والأشجار

لمسات توحى بحذق الفنان وحساسية للألوان وتنسيق الوحدات ، فإن المشاهد فى غالبية تلك الرسوم هو ضرورة انسياق الفنان الشعبي فيما يشبه التقليد الفنى أو الإطار المحدد الذى يفرض عليه نوعا من الموضوعات وعددا محدودا من الوحدات فيتكون ما يشبه التقليد فى طريقة التعبير عن كل منها .

ومن المشاهد التى قد تسترعى نظر الزائر لقرى البر الغربى بالأقصر تلك القرى المجاورة للآثار الفرعونية ، مثل القرنة وذراع أبو النجا وقرنة المراعى.. أن مساكن الأهالى بها ذات طابع خاص ،فالكثير منها عليه رسوم حائطية مرتبطة بموضوعات الحج أو غيرها من الموضوعات المتفرعة منه ، فيدخل فى تكويناتها أحيانا رسوم لبعض الأشجار مثل النخيل والسنط والجميز وغيرها وترسم أحيانا على واجهات تلك البيوت أو قاعاتها الداخلية أنواع من الطير كالصقر مثلا ، وبعض أنواع من البهائم والماشية .

وتتضح الصلة بين هذه الرسوم الشعبية المرسومة بأسلوب ساذج ، وبعض النقوش والموضوعات المرسومة على جدران المقابر الفرعونية المجاورة لها ، ولا سيما مقابر الأشراف وأرباب الحرف والصناعات الذين زينوا جدران مقابرهم بمناظر من

الحياة اليومية دون كلفة ، ويتضح فيها هي الأخرى نفس الطابع
الساذج الذي ينعكس في التصوير الشعبي اليوم .

وإن كانت الرسوم المعاصرة أكثر فطرة وأقل درجة من
حيث إحكام تصميمها العام — فإن الصلة بينها — على الرغم من
هذا التفاوت — تتجلى للناظر إليها ، فقد قامت في الجهة نفسها
جملة صناعات ، كصناعة الآنية المرمرية ، أو النحت على الحجر ،
وتقليد الأنماط الفرعونية القديمة في صناعة التماثيل ، أو فصوص
الخرز الملون على النحو القديم ، أو صناعة الجعارين من الأحجار
الجيرية المصقولة ، فإن هذه الصناعات التي قامت في الموضع نفسه
الذي ازدهرت فيه تلك الصناعات من قبل ، وكثر إنتاجها لسد
حاجة الأسواق المحلية وقتذاك وإجابة طلب الجمهور للتمائم
والأحراز المقرونة بالطقوس الدينية أو الجنائزية قد ظلت تلك
الصناعات والحرف جميعها قائمة الى وقتنا الحاضر لتسد حاجة
جمهور السائحين وزوار تلك المناطق الأثرية . كذلك يبدو أن
فن التصوير الحائطي ظل هـو الآخر قائما ولاسيما أن الذين
يقومون بتنفيذه اليوم كان بعضهم يشتغل قبل ذلك حارسا من
قبل مصلحة الآثار على المقابر الفرعونية بتلك الناحية .

ويقول أحدهم[1] — وقد قام برسم عدد كبير من واجهات القرويين بمنطقة القرنة إنه تأثر بتلك الرسوم التى كان يشاهدها فيما مضى ، وطبيعى لن تأتى الأشجار التى يصورها اليوم قريبة بتلك التى رآها فى المقابر ، وطبيعى كذلك أن تشبه المساجد التى يرسمها على بيوت الحجاج بعض واجهات المعابد أو المقابر التى كانت تقام على هيئة أهرامات صغيرة مصنوعة من اللبن ، فاستمرار التقليد الفنى فى هذه الناحية يصرح لنا به العامل النقاش نفسه ، وهو إذ يطوّر اليوم فنه ، أو يحاول ابتكار تكوينات جديدة أو يستحدث وحدات ، فإن ما يأتى به يخضع غالبا لأسلوب أو تقليد قديم تتفاوت درجة بعده عنه ، ولكنه يظل مرتبطا به . والذى قد يعوق تطوره واستحداث فن أكثر عمقا وتقويما هو أن الفنان الشعبي اليوم الذى يعمل بجوار تلك الآثار وهذا التراث الفنى الرفيع ، تنقصه الثقافة والوعى الفنى الذى يساعده على الارتقاء بفنه فحاسيته تكاد تجمد عند حد مدركاته البسيطة التى تقع فى محيطه والتى لا تكاد تتجدد .

ولكن على الرغم من هذا ففن التصوير الحائطى يمكن

---

(١) المعلم يوسف حسن على

أن يقال إنه — مع تصوره فى المنطقة المجاورة لآثار الأقصر .
ما زال قائما ، يثيرنا بطلاقته ، ويمكن أن يتعلم منه الفنان الحديث الكثير ، من حيث جرأة التعبير ، وطريقة تبسيط الأشكال وتلخيصها ، فيجب أن لا تحول سذاجة القائمين عليه أو قلة ثقافتهم ، دون الاستفادة من خبراتهم التى توفقهم أحيانا إلى تكوينات فنية تمتاز بالجدة والابتكار .

وكما يثيرنا تقليد التصوير الشعبى فى البر الغربى بالأقصر ، يثيرنا كذلك فن العمارة الشعبية فى الجهة نفسها ، فإن أبراج الحمام فى هذه المنطقة تشبه واجهات المعابد الفرعونية ولاسيما الأنواع المسماة بالبايلون، وكذلك نجد القرويين الذين يصورون على بيوتهم مناظر المحمل يصنعون حظائر لدواجنهم من الطمى الممزوج بالتبن على هيئة أعمدة فرعونية تشبه حزم البردى .
ومن بين صوامع الغلال التى يصنعها الأهالى أيضاً ما يشبه أشكال الأهرامات أو التوابيت الهرمية الشكل التى كانت تكثر فى العصر الرومانى .ولا يكاد من يزور هذه الأماكن الأثرية يمر ببيوت القرويين وحظائرهم وصوامعهم حتى يخيل إليه أن هؤلاء الأهالى يحرفون الأشكال المعمارية القديمة من أعمدة وبوابات أوكرانيش وموائد قرابين وقواعد تماثيل إلى أشكال شعبية يستخدمونها

فى لوازمهم اليومية للدجاج وسكنى الماعز أو خزن الحبوب ، وكأن المثاليات القديمة والعقائد التى ارتبطت بأشكال العمارة القديمة فجددتها ، صبت فى قوالب شعبية بعيدة عن الطقوس والعبادات ، وفى يسر وبدون كلفة اتخذها الرجل الشعبي لمآربه الخاصة ، فكيفها بمعيشته وإمكانياته المحدودة .

وهذا التحول من الإطار القدسى الجامد إلى إطار يصبح فى شيوعه فى متناول الجميع هو من صفات الفنون الشعبية ، بما فى ذلك التصوير الشعبي الذى نخصه بالكلام فى هذا البحث .

ومن المصادفات الغريبة أن بعض النقاشين[1] فى تلك المنطقة ذهب به الدافع إلى محاكاة التراث الفنى القديم المجاور له إلى حد جعله يتعاون مع أحد البنائين فى إقامة وتشكيل تماثيل من الطمى الممزوج بالتبن تمثل بعض الآدميين وأنواعا من الحيوانات بأحجام قريبة من الحجم الطبيعى ، ثم طليت تلك التماثيل بعد جفافها وثبتت بأعلى أحد المساكن . والغريب أن الفنان الشعبي الذى شاهد أنوبيس — وهو ابن آوى — ممثلا فى كافة مقابر تلك المنطقة ، صوره بأسلوب ساذج مستحدث على شكل ثعلب

---

(١) المعلم يوسف حسن على

أو كلب لونه أصفر شبيه بالألوان الصفراء التى يكثر استخدامها فى المقابر القديمة .

أما أشكال الآدميين والجند الذى شكلوا على هيئة تماثيل فعلى الرغم من زيهم الحديث فإن مظهرهم يكاد يطابق وقفات التماثيل الفرعونية ، بل إن ألوانها وزخارفها تنسينا الأزياء الحديثة للجند ، وتذكرنا بالتماثيل القديمة وكأنها اتخذت مظهرا مضحكا فى تحريف نسبها واختلالها فى وقفاتها .

وهذا مثل آخر يبين لنا كيف يتخذ الفن الفرعونى فى مجال النحت مظهراً طريفاً وكأن التماثيل أخرجت من المقابر والمعابد الأثرية لتخدم أغراضاً شعبية ، ففقدت رهبتها وصرامتها لتصبح أكثر وداعة وإنسانية فى مظهرها الأليف الجديد .

وكما استمر تقليد النقش على جـدران المنازل الشعبية فى الريف ، استمر تقليد تزيين المقابر فى عدد كبير من القرى حيث استمر تقليد النقش عليها بوحدات زخرفية مختلفة . ولعل التقليد فى النقش على المقابر يمكن إرجاعه إلى العصور الفرعونية أو ما قبلها ، ولقد بلغ هذا النوع من التصوير فى بعض البلدان والقرى بأنحاء الجمهورية اليوم مبلغا يعتبر من أقيم وأرفع المستويات الفنية التى أدركها التصوير الشعبى ، كالتصوير المرسوم

على بعض مقابر نجع حمادى التى لفتت نظر بعض النقاد الأجانب .

فقد نشرت إحدى المجلات الفنية[1] بأروبا سنة ١٩٥٧ مقالا قدمت به كتابا صدر فى ذلك الوقت عن عجائب العالم الحديثة قالت فيه : إن عجائب العالم التى اشتهرت فى العصور التاريخية الماضية كانت سبعا ، أما فى عصرنا الحالى ، عصر التطلع والكشوف فقد جاوزت الخمسمائة . . . ومن بين عجائب الدنيا الخمسمائة الجديدة يعرض الكاتب صورة لمقابر البدو بنجع حمادى بالوجه القبلى ، تلك المقابر التى اتخذت فى أشكالها مظهر الجمال[2] ، وحليت بنقوش وزخارف رسمت على جدرانها كأنها أنواع من السروج التى توضع على ظهور الجمال . ويقول المؤلف إن تلك الزخارف الهندسية المجردة التى تتكرر بصورة منتظمة فى صفوف المقابر المتتالية[3] ، إنما لتكشف فيها بعض الفروق

---

(١) Arts Lettres. Spectacles. N 647. 1957 (Paris.)

(٢) انظر شكل ٢٠ .

(٣) ونضيف إلى ما ورد بهذا المقال أن المقابر بهذه الجهة يقسمها الأهالى إلى ثلاثة أقسام هى : البحرى (شكل ٢٧) وأبو رقبة (شكل ٢٠) (الذى نوهت عنه المقالة) وأخيرا النوع المسمى التابوت (شكل ٢٨) . أما البناء الذى يقيمها فيدعى بالفخار ، وتسمى =

فى نوع الزخارف وأشكالها ، وتأتى تلك الفوارق لتميز سن الميت أو كونه ذكراً أو أنثى ، أو مكانته الاجتماعية ، وهكذا .. ويضيف المؤلف أن البدوى يميز نفسه « بنقشه » هذا عن فنون

= الزخارف المنقوشة على المقابر بالذوقة ، ويراعى فيها دائما رسم ما يسمى بالمعزه وهى التقسيمات التى تقام عليها الزخارف .

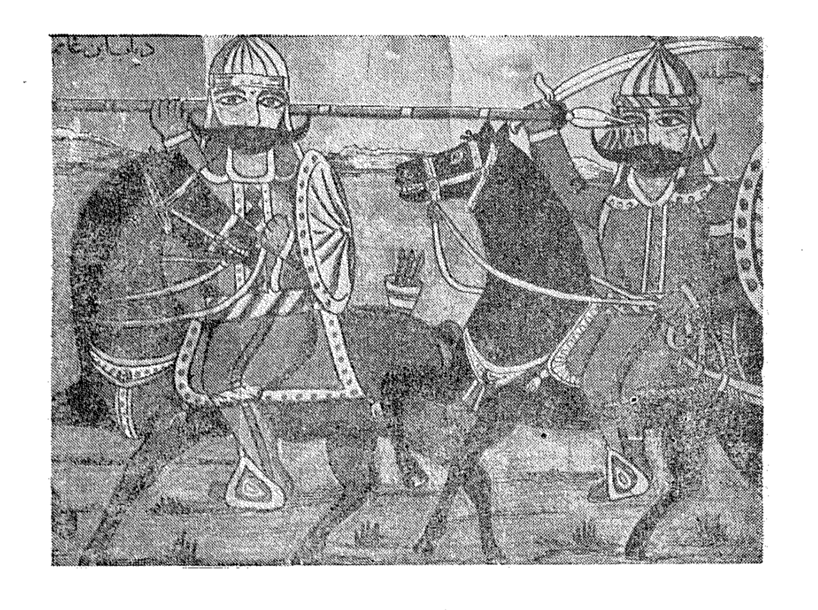
ويرسم عادة على مقابر الرجال شكل الإبريق وأحد الأسلحة مثل الخنجر أو المسدس أو البندقية ، على حين تتميز زخارف المرأة بكونها تمثل فى الشال الفلاحى الملون والمكحلة والمشط والمرآه وأخيرا المقص ، ويراعى فى الزخارف أنها تتحدد عادة بثلاثة ألوان هى الأحمر والأزرق والأصفر يمزجها الرسام بالبيض لتثبيتها على الجدران ونراه يتخذ من سيقان الجريد الخضراء بديلا للفرشاة فى رسمه ونقشه هذا ، ومما يثير الفنان الحديث فى هذا النوع من الفنون الشعبية جرأة الزخارف فيها وأشكالها المجردة المختلفة التى تنسجم تماماً وشكل المقابر التى تشبه قطعا من النحت قد تذكرنا بقافلة الجمال أو كأنها تماثيل أشخاص واقفة فهى إذ تذكرنا بأبى الهول وتمثالى ممنون وتذكرنا فى الوقت نفسه بالخزف الاسلامى وزخارفه المجردة والفنان الشعبى كالفنان العربى القديم ينوه فى أشكاله المجردة أشكال الإنسان أو الحيوان فى إطارها الهندسى دون أن يثقلها بتفاصيل تقلل من إبهامها وغموضها .

ويجب ألا نعجب لتفوق هذه الفنون الشعبية لانها تستند فى تصميمها وتكوينها إلى مقومات الفنون العالمية .



(شكل ٢٠)

بعض المقابر الشعبية بجهة نجع حمادى



(شكل ٢١)

لوحة ملونة مطبوعة يرجع تاريخها الى سنة ١٩١٧ ، تمثل الزناتى خليفة ودياب بن غانم

(شكل ٢٢) لوحة ملونة مطبوعة يرجع تاريخها الى سنة ١٩٢٧ تقريباً ، وهى تمثل المسيح
يصارع ماْرداً أو ملكا من ملوك الجان

القرويين باتخاذه من الجمال شعاراً له ، وهو شعار الرجل المتنقل الحر غير المرتبط بأرضه وموطنه .

ويمكن أن نضيف إلى هذا التعليق أن الجمل ظل فترة طويلة عند عرب الجاهلية معبوداً تعبده بعض القبائل . وقد نجد بقايا لهذا التقليد فى قصصنا الشعبى الذى يرمز بالجمل إلى أحد ملوك الجان .

أما عن شكل الجمل فى فنوننا الشعبية . ولا سيا ما ينتج فيها فى الوجه القبلى فإننا نصادف فى لعب الأطفال التى تنتج بالأقصر وغيرها من بلدان الصعيد شكل الجمل بسنامه ، ويطلق عليه اسم الحصان . وتشبه تلك اللعب الشعبية شكل أضرحة ومقابر نجع حمادى التى نشرت فى كتاب عجائب العالم الحديثة .

وربما كان إدخال أشكال الجمال فى تصميم قبور البدو يحمل بقايا تقليد يهدف إلى التبرك بوضع أشكال الآلهة القديمة فوق القبور أو جعلها بمثابة شواهد تحرس الموتى .

الرسوم الحائطية فى المقاهى الشعبية :

أما التصوير بداخل القصور الذى شاع فى القرن الماضى ، والذى تولاه طائفة من الأجانب ، فكان له أثر فى طائفة من

الفنون الشعبية ، ولا سيما التصوير الشعبي الذى شاع فى بعض المقاهى الشعبية فى القاهرة والأسكندرية وغيرها من العواصم الكبيرة ، لا سيما فى الربع الأول من القرن الحالى ، حيث كانت تصور على جدران تلك المقاهى مناظر من الريف تعمد الفنانون فيها محاكاة الأسلوب الغربى من حيث تدريج الألوان والإيحاء بعمق المنظر وبعد الأشكال فيه ، كأنه نافذة تطل على الحقول ، أو مناظر السواحل بما فيها من مراكب وصخور . ولعل هذه النزعة انتقلت إلى المقاهى الشعبية بعد أن سادت فى المدن الساحلية فى المطاعم والمقاهى التى كان يديرها الأجانب ، ولا سيما اليونان والطليان الذين صوروا على جدران تلك المحال مناظر لمواطنهم الأساسية كشواطئ اليونان وإيطاليا والتلال تحف بها ، إلا أن هذا الأسلوب الشعبي الذى ساير تلك الفنون الأوربية لم يجد له دعامة ولم يستند إلى تقليد قويم ، فاختفى بعد حين عندما اختفت تقاليد الرسم على جدران المطاعم الأجنبيـة لمدن الساحل أو العواصم ، وهذه المناظر فى مجموعها — وإن تميزت ببعض الصفات الفنية تقل من حيث جدتها وأصالة أسلوبها عن رسوم المحمل مهما بلغت هذه من سذاجة ، وذلك لارتباط هذه الأخيرة بتقاليد متصلة بتراثنا الفنى الصميم .

الرسوم على الصناديق الشعبية وعربات النقل :

أما النقش والتصوير الذى بدأ فى عهد المماليك يزين بعض الخزائن والأغلفة الخشبية لجدران حجرات القصور ، بما فيها من دواليب وأرفف ، فنراه ينتقل إلى الفنون الشعبية ، حيث نراه ممثلا فى الرسوم على الصناديق التى تبـاع للعرس وتصور عليها أشكال بعض النباتات وأحيانا أشكال الأسماك ، وذلك لما يحمله رمز السمكة من معان مرتبطة بالإكثار . والنباتات التى تصور بأسلوب زخرفى على تلك الصناديق الشعبية إنما ترمز إلى النضارة وتجديد الحيوية ووفرة المحاصيل الزراعيـة ، كالنباتات التى كانت ترمز لها على الآنية الفخارية فى عصور ما قبل الأسرات الفرعونية ، وهى تدل على نبات يجدد الحياة .

وتقليد النقش على الأثاث كما كان شائعا فى العهد المملوكى نجد له أيضاً صدى فى الرسوم التى ينقشها البـاعة الجائلون ، ولا سيما باعة الأغذية على عرباتهم ، إذ ينقشون عليها موضوعات تجمع بين الزخارف والجامات التى بداخلها وحدات من الطير أو الحيوان وبين رسم الأشخاص بأسـلوب خيـالى ،

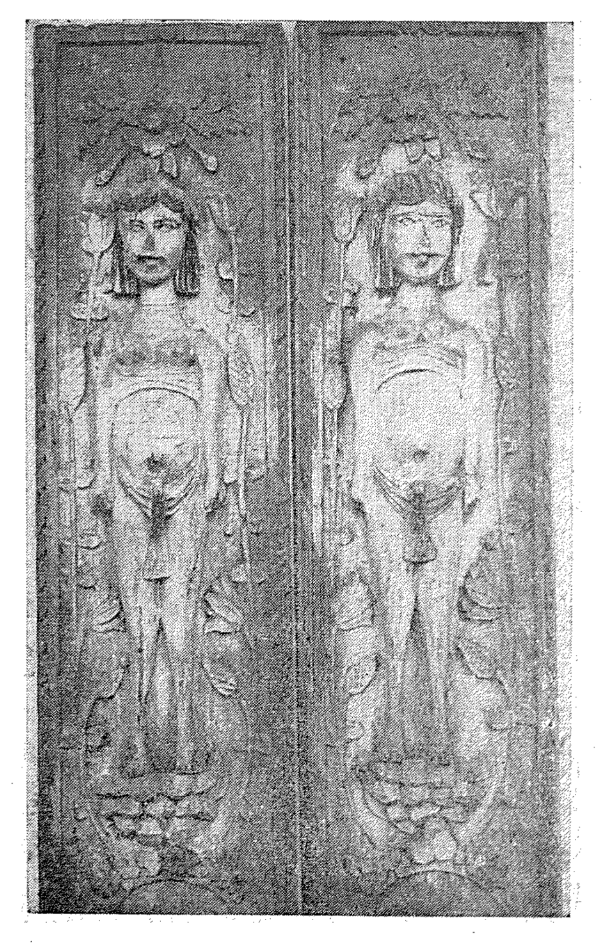
وعلى الأخص العرائس أو الجوارى أو الحوريات[١] التى تزين فى غالبية الأسر زوايا أو أركان العربات .

التصوير الشعبي فى الوشم :

من بين النواحى التى اتجه إليها التصوير الشعبي منذ زمن طويل : الوشم الذى كان منتشرا منذ عهد الفراعنة ، إذ كانت الراقصات والكاهنات بالمعابد الفرعونية تدق على أجزاء من أجسادهن أو أطرافهن الوشم[٢] ، وكان يقوم على تمثيل الإله بس وهو شخص قصير القامة له رأس كبيرة يرمز إلى الرقص والمرح . وكانت اساليب النقش تلخص شكل هذا الإله فى خطوط مبسطة قليلا ربما ذكرتنا بالرسوم الشعبية التى سبق الكلام عنها فى الباب الأول ، عن الأستراكا . وفى أحيان أخرى كان الوشم يقوم على أساس نقط حمراء أو شرط متعددة الاتجاهات . والنقش أو الوشم استمر بعد ذلك طوال العهود المختلفة ما بين العصور اليونانية ، والرومانية ، والإسلامية ، على الرغم من كراهيته حسب قول بعض الفقهاء ، فقد استمر شائعا ، ولا سيما

(١) انظر شكل ٢٣

(٢) Keimer. L., Remarques Sur le tatouage dans l Egypte ancienne (Le Caire. I.F.A.O. 1948)



(شكل ٢٣) لوحة من الحفر الملون على الخشب ، من بداية القرن الحالى ، كانت تزين واجهة محل حلاق بالحلمية الجديدة بالقاهرة، وقد صور عليها شكل حوريتين

ما اتخذ منه كوسيلة علاجية فى بعض الأمراض ، ولقد استمر الوشم فى مصر طوال العهود المملوكية ، فنجد فى أوائل القرن التاسع عشر أمثلة لهذا الفن تقوم على أشكال قريبة من الخطوط والدوائر . وقد استمر هذا التقليد حتى بداية القرن الحالى ، حيث ظهرت طائفة أخرى من أشكال الوشم تصور بعض الآدميين وأشكال الطير والحيوان والنبات ، هذا مع استمرار الأشكال الهندسية القديمة قائمة .

وقبل أن نتناول الحديث فسنعرض تلك الأشكال الدائرية أو الخطوط الرأسية أو الأفقية المتساوية فى الطول والمتوازية فى الاتجاه التى انتشرت فى القرون الماضية ، فهذا النوع من النقش أو الزخارف ، إذا أمكن أن نطلق عليه هذا الاسم ، يكاد يطابق نوعا آخر من الفنون ذات الطابع السحرى ، وهو علم الرمل والأشكال التى ترسم فيه ودلالة كل نوع منها .

وفى مخطوطات علم الرمل التى نسخت فى القرنين الماضيين أشكال آدمية مرسومة ، وعلى كل جزء من أجسام تلك الأشكال أنواع من الخطوط والنقط السوداء التى تتفاوت من حيث العدد والترتيب(١) ، وهى تكاد تطابق تماما أنواع الرسوم التى نراها

---

(١) انظر شكل ١٢ .

فى الأبحاث التى كتبت عن الوشم والمواضع التى يدق فيها .

وهذه الرسوم التى نراها فى كتب الوشم تشبه بدورها بعض النقوش الشعبية التى تنفذ كحليات على بعض أنواع من الفخار الشعبي تنقش على سطحه أشكال تلك الخطوط المتوازية ولاسيما الأنواع التى تصنع فى أقاصى الصعيد وبعض جهات من السودان . ولعل الصلة بين الوشم والحليات التى تنقش على الخزف ليست مجرد مصادفة ، ففى عصور ما قبل الأسرات الفرعونية كانت رسوم الوشم التى كانت تدق على التمائم تتفق تماما مع بعض النقوش التى كانت تزين الآنية الخزفية ، ويبدو من الترتيبات التى تكشفها لنا كتب علم الرمل أن لكل مجموعة من الأشكال أو التكوينات دلالة ومعنى خاصا ، كذلك يرجح أن يكون لتلك الأشكال المجردة التى تدق فى الوشم دلالة أخرى خفية قلما تكشفنا معانيها الحقيقية . ومن المصادفات العجيبة أن بعض نقوش الوشم وأشكال الرمل تتفق مع بعض النقشات التى تأتى فى الحصير الشعبي ، فتتخذ أشكال الحليات والزخارف ، وهذا فى مجموعه يؤكد قيام بعض الأشكال الهندسية التى تظهر فى شتى فنوننا الشعبية على أساس رمزى له دلالة ، وأن الأشكال المجردة التى تظهر فى الوشم تارة وفى الحصير أخرى وفى الطواقى الشعبية

مرة ثالثة ، ثم تتكشفها فى أشكال علم الرمل ، إنما تدل — برغم تعدد مظاهرها والأغراض التى تنفذ من أجلها والخامات التى ترسم عليها — على صلة وثيقة بعضها ببعض ويرجح أن يربطها إطار فكرى واحد .

أما أنواع الوحدات من الوشم المصور الذى تظهر فيه أشكال الآدميين وأشكال الطير والحيوان فهذه الطائفة المستحدثة من الرموز الشعبية يتعذر تعيين مصادرها على وجه التحديد ، وإنما يمكن أن نربط بين بعض الوحدات فيها ووحدات كانت منتشرة فى مائة العام الماضية ، أو مايزيد عن ذلك بقليل ، فمثلا من الأشكال الشائعة ، فى الوشم منظر فتاة ممسكة فى يديها بسيفين ، وأخرى تحمل جرة على رأسها وفى يدها الأخرى باقة ورد . وإن تعذر إيجاد قرائن لمثل هذه الأشكال فى التصوير الشعبى فى تلك الفترة فقد نجد لها قرائن فى الرقص الشعبى الذى كان منتشرا وقت ذاك ، فكانت هناك رقصة السيفين التى مثلها بعض الرحالة الأجانب فى كتبهم عن الحياة الشعبية المصرية فى منتصف القرن التاسع عشر تحاكى تماما الصور الممثلة على تخت الوشم ، وهو مجموعة لوحات زجاجية مصورة فى شكل إطارات متلاصقة يجمعها إطار خارجى كبير ، وهى منتشرة حتى اليوم فى بعض

الأسواق الشعبية كسوق إمبابة . وهناك أمثلة منها بالمتحف الشعبي التابع للجمعية الجغرافية .

وفى بعض الكتب الأجنبية القديمة أيضا مناظر لرقصات شعبية كانت منتشرة عند البدو فى مصر ، وهى خلاف رقصة السيوف التى كانت ترقص فى قصور المماليك حتى بداية القرن التاسع عشر . أما رقصة البدو ففيها تمسك الراقصة بخنجرين وتؤدى حركاتها وهى مرتدية خمارها وحافية القدمين ، ويحيط بها البدو وهم يصفقون ، كما سجل بعض الكتاب الأجانب رقصة شعبية كانت منتشرة فى سنة ١٨٣٠ وهى رقصة تدعى رقصة القلة ، حيث تضع الراقصة القلة على رأسها وتؤدى حركاتها المختلفة .

وقد تكون هناك صلة بين الرقص الشعبى والوشم الشعبى ورموزه ، إذ أن للوشم — كما سبق القول — صلة منذ القدم بالراقصات على النحو الذى كان شائعا فى عهد الفراعنة ولا يبعد أن تكون بعض الأمثلة المصورة للوشم ذات ارتباط بالرقص ، ولا سيما أنها تصور من بين عناصرها راقص النقرزان والبهلوان ورجلا ممسكا بخنجر أو سكين وبيده مقعد ، وهذا المشهد أيضا من الرقصات الشعبية التى مازالت منتشرة بالاسكندرية ، حيث يقوم الراقص بحركات بهلوانية على نغمات الطبل والمزمار ،

وفى يده سكاكين ، وكأنه فى حركاته يحاول أن يقطع بها جسده .

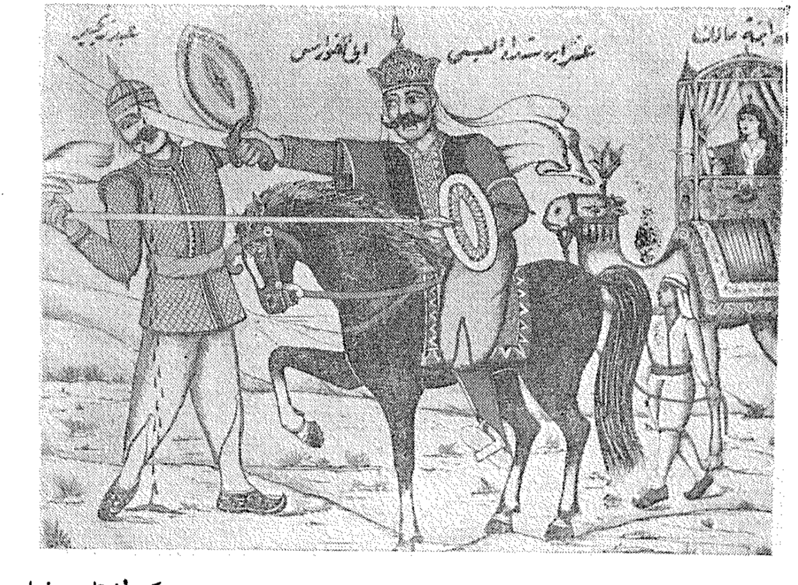
أما عن أشكال الجمال التى يعلوها الهودج فقد كانت منتشرة هى الأخرى طوال تلك الفترة حتى بداية القرن الحالى ، وقد أدخلت صورها فى الرسوم الشعبية المطبوعة التى سيأتى الحديث عنها فيما بعد . وكذلك أدخل رسمها فى طرح التل التى كانت وما زالت تصنع بأسيوط ، وفيها يتخذ الجمل والهودج مظهر الحلية الزخرفية ذات الشكل الهندسى . وعلى كل فتصوير الهودج الذى يعتبر شعارا للأفراح قد يكون مناسبة لجمال الرقص الذى تشترك فيه الراقصات والراقصون . ومن القرائن العجيبة أن الذين كانوا يتولون دق الوشم وضرب الودع فى تلك الفترة كانوا من الغجر . وهكذا تتضح صلة الوشم بضرب الرمل وبحياة الراقصات والغجر من القرادة والحواة والبهلوانات الذين ظلوا يكونون فئة قائمة بذاتها لها طقوسها وعاداتها وكانت تقيم عند حدود القاهرة حتى بداية القرن الحالى .

الرسوم الشعبية المطبوعة :

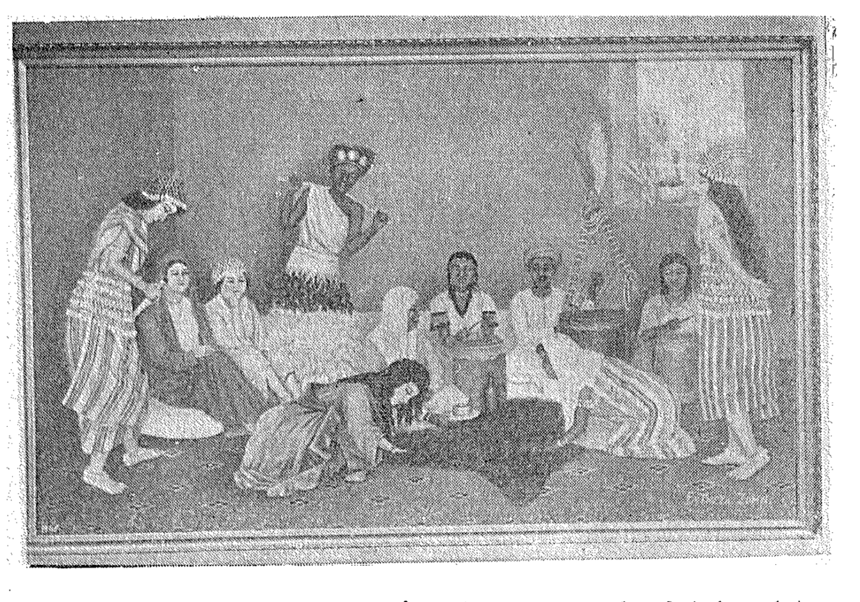
لقد ظهرت طائفة من الرسوم الشعبية المطبوعة التى استبدلت بعض الرسوم التى كانت تصور باليد على المخطوطات وغيرها ،

وهذه الطائفة من الرسوم تركزت فى تصوير الأساطير الشعبية مثل قصص « عنترة » وسيف بن ذى يزن وسيرة الظاهر بيبرس، تلك القصص والنوادر التى كان يرددها الرواة فى المقاهى الشعبية ، وتحوم حولها مناقشات حادة بين مناصرى كل بطل من أبطال القصة الشعبية ، فمن بين النماذج القديمة التى صورت تطاحن فرسان العرب فى منازعاتهم القديمة مجموعة من الصور المطبوعة كانت ضمن شريط قديم للعبة صندوق الدنيا ، [1] يرجع تاريخها إلى حوالى سنة ١٩١٧ أو سنة ١٩١٩ أو لعلها أقدم من ذلك ، ولعل هذه الصناعة قد نشأت عند بداية دخول فنون الطباعة فى مصر ، ولا سيما طبع الصور الملونة على الحجر، ومن المرجح أن يكون جماعة من الصناع الأجانب كالأرمن مثلا قد قاموا بطبع تلك الصور القديمة إذ تتضح بين الموضوعات التى رسموها موضوعات مثل مارى جرجس وغيرها من قصص الإنجيل والتوراة ، كمشهد آدم وحواء وسليمان الحكيم وسفينة نوح . ويمكن أن نستشف من تلك الرسوم جملة أساليب يرجع بعضها إلى رسوم الأيقونات الدينية ونستشف من بعضها الآخر طابعا أكثر شعبية ربما ارتبط ببعض أساليب التصوير الإسلامى فى

(١) انظر شكلى : ٢١ ، ٢٢



(شكل ٢٤) لوحة شعبية مطبوعة ، تمثل الصراع بين عنترة وعبد زنجير ، يمكن أن تلمس فيها بقايا لتقاليد الرسم الشعبي الذى كان شائعاً طوال العصر المملوكى



(شكل ٢٥) لوحة زيتية من عمل الفنانة فتحية ذهني أنجزت سنة ١٩٣١ - ويمكن أن نلمس فيها الأسلوب الشعبي في التصوير الى جانب الموضوع الشعبي الذي تمثله ، وهو الزار السوداني

المخطوطات العربية التى نسخت وصورت بمصر . ويبدو أن الصناع الأجانب لجأوا فى أول الأمر إلى أصول كانت قائمة حتى بداية القرن الحالى وقد تكون فقدت الآن ، فهناك احتمال بأن الرسوم الشعبية التى صورت عنترة وسيف بن ذى يزن والظاهر بيبرس قد استمدت أو استلهمت وحيها أو بالأحرى نقلت عن أسلوب عربى كان سائدا فى البلاد .

وهناك أسلوب نراه فى تلك الصور الشعبية لا يمت بأى صلة لتقاليدنا العربية القديمة ولا للطرز البيزنطية والمسيحية ، وإنما نراه يشبه بعض الرسوم الإيضاحية التى ترد فى الصحف لتوضح بعض موضوعات وأحداث تاريخية معينة ، فكانت تلك الصور الشعبية التى تميزت بهذا الطابع الأخير تصور بعض أحداث ثورة سنة١٩١٩ ، ومناظر أخرى من الحرب العالمية الأولى ، والدور الذى قامت به بعض الشعوب الشرقية فى سبيل تحررها .

وبالمتحف الشعبي أيضا لوحة طبع حجرية صور عليها منظر الإمام على وهو جالس على ما يشبه السجادة وقد أحيط بإطار زخرفى محلى بجامات فيها بعض الكتابات ، وكانت هذه اللوحة الحجرية تستخدم فى الطبع على الورق على النحو الذى نراه فى الصور الشعبية الملونة وتنشر فى الأسواق الشعبية اليوم . أما

هذه اللوحة المصورة للإمام على فهى تشبة فى طابعها بعض الرسوم التركية أو الفارسية التى أنجزت ما بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

ومنها بعض مخطوطات مصورة بدار الكتب بالقاهرة وهى تمثل شخصيات وحكاما بثيابهم الرسمية وهم جالسون على سجادة أو نحو ذلك .

ويبدو من تلك الاتجاهات الأربعة أن الفن الشعبي فى مجال الطباعة كان موقوفا على جماعة من الأجانب لهم بعض الدراية بأصول الرسم والحذق فى تصوير بعض الآدميين والمناظر الطبيعية فكانوا يتجهون فى إنتاجه هذا إلى نزعة فنية تناسب موضوعاتهم . إما عن طريق المخطوطات المحلية ، وإما نقلا عن بعض المراجع التركية او الفارسية .

ويبدو أن أميز تلك الأساليب المنقولة ما كان قد اقتبس من مراجع شعبية حقيقة ولا يبعد أن تكون بعض المخطوطات القديمة الخاصة بقصص فرسان العرب مصورة فنلمس فى النماذج المنقولة عنها ملامح من ذلك الطابع الشعبي الذى كان قائما .

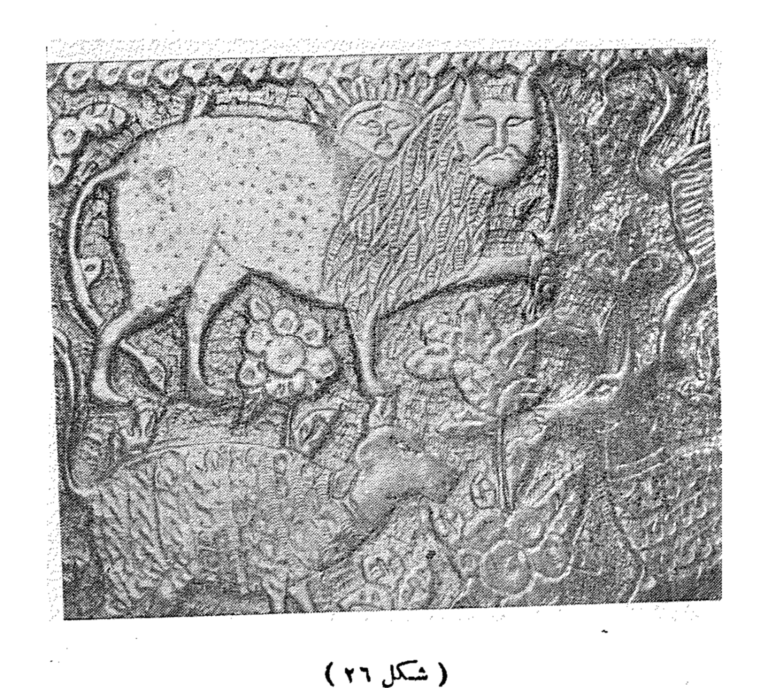
ومنذ نهاية الحرب العالمية الأولى حتى اليوم والرسوم الشعبية ، تنهج فى أساليبها على النهج الشعبي القديم ، ولكن مع

فقدانها بعض النواحي من أصالتها[1] . فالنماذج التى تباع الآن فى الأحياء الشعبية تنقسم إلى قسمين : قسم تظهر فى أسلوبه الفطرة ، فيصور معارك الفرسان فى شىء من السذاجة الممزوجة بشىء من الظرافة ، وعلى الرغم من التطاحن الشديد الذى توضحه فهى لاتلبث أن تثير فى الناظر الضحك كأنها تمس فى تعبيراتها الجانب الهزلى برغم جدية الموضوعات التى تعبر عنها .

أما الجزء الثانى من الرسوم الشعبية الملونة فهو أحدث من تلك الرسوم التى تحدثت عنها الآن ، ويبدو أن الذين قاموا برسمها هم جماعة ممن درسوا الفنون وفقا للمدارس الأوربية ، فنجد فيها محاولات للإيحاء بتجسيم الأشكال ، وتأكيد مظهرها الطبيعى ، والعناية بالأضواء والظلال مما يجعل تلك الرسوم أو المطبوعات مفتقرة إلى الطابع الشعبى فهى أقرب إلى الرسوم الإيضاحية التى تنتشر فى بعض المجلات ، والتى لولا شعبية موضوعاتها لما تبقى من طابعها الفنى ما يذكر من حيث الإصالة والجدة .

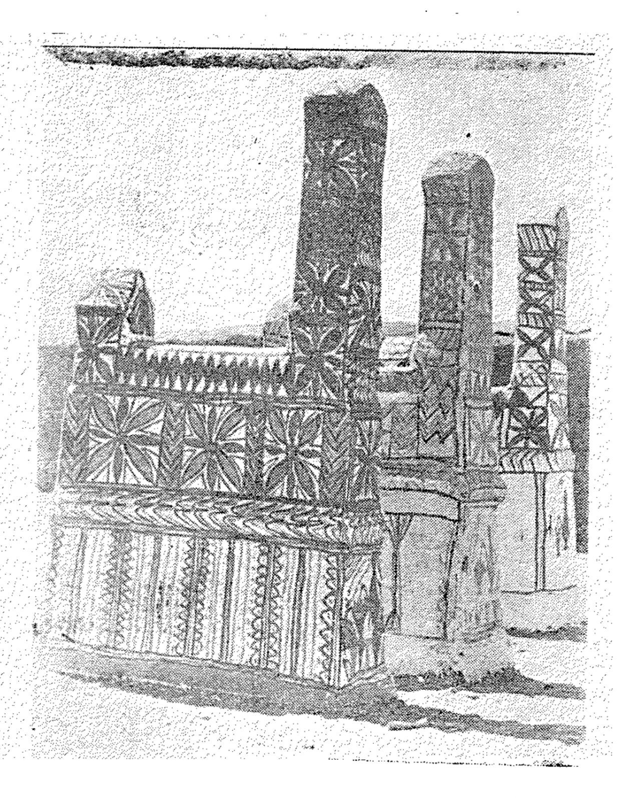
وفى غير مجال الصور الشعبية الملونة نصادف طائفة من الرسوم المطبوعة فى بعض كتب شعبية مثل الطبعة الشعبية لكتاب

(١) انظر شكل ٢٤ .



(شكل ٢٦)

لوحة من النحاس المطروق تزين حمل الحلاق وهى تمثل بعض الحيوانات الخرافية صناعة القرن التاسع عشر .



(شكل ٢٧)

بعض المقابر الشعبية بجهة نجع حمادى من النوع المسمى (بحيرى)

ألف ليلة وليلة الذى صورت فيه مجموعة رسوم تعبر عن غرائب مخلوقات تلك القصص والنواحى التى تتميز فيها بسعة الخيال والخرافة . وهذه الرسوم التى مازالت تطبع حتى الآن فى قصص ألف ليلة وليلة وغيرها إنما تقـرب إلى أذهاننا ذلك الطابع الشعبى الذى انتشر بمصر مابين القرن السادس عشر والتاسع عشر والذى نرى منه بعض النماذج المصورة فى مخطوط بمتحف الفن الإسلامى سبقت الإشارة إليه ، ومجمل هذا العرض للتصوير الشعبى فى اللوحات المطبوعة هو أن أكثر الرسوم التى تتضح فيها أى قيمة فنية إنما ترجع فى غالبية الأمر إلى طراز شعبى كان سائدا فيما مضى فى البلاد ، واقتبست عنه تلك المذاهب فى الرسم والتصوير، أمافيما عدا هذا فمن النادر أن ترتقى الرسوم التى حاول فيها الرسامون الانفراد بطابعهم الخاص ، لأن درايتهم بأصول الفن ومذاهبه تجعلهم ليسوا على قدر من التحكم للإتيان بطابع مميز جديد .

وقبل أن نختتم الحديث عن الرسوم الشعبية المطبوعة يتحتم علينا التنويه بناحية أخرى أو بلون آخر منها ، وهو الكتابات المزخرفة التى فيها بعض آيات قرآنية أو بعض أحاديث أو أمثال شائعة تطبع بألوان مختلفة وتحاط بما يشبه الإطار الزخرفى ذا

الأشكال الهندسية المتداخلة ، وهذا التقليد فى تزيين الأماكن الشعبية بتلك الكتابات التى كتبت بخط جميل سواء كان ثلثا أو نسخا أو غيره إنما هو تقليد قديم كان منتشرا طوال العهد المملوكى حتى أوائل القرن التاسع عشر ، حيث كانت كافة البيوت العربية تزين جدران قاعاتها بتلك اللوحات المنسوخة والأصيلة التى برع فيها الخطاطون فى العصر التركى ، فاتخذوا من أشكال الخط وحدات زخرفية يبدو بعضها متقابلا والبعض الآخر متدابرا وفيه عكس الحروف وتماثلها حتى بدت بعض اللوحات كأنها تصور وجوها إنسانية أو حيوانية إذ يتضح من تشابك أحرفها منظر أعين وأنوف وآذان ، وكأنها وجوه تطل من خلف تلك الحروف .

وهذا الطابع الزخرفى فى الكتابة نشاهده أيضاً فى مجموعة من عقود الملكية القديمة وعقود الزواج التى كان يعلوها كتابات تفيض بالناحية الزخرفية فى طريقة تذهيبها وتلوين أجزائها وإحاطتها بوحدات مستمدة من زخارف النبات أو غيرها ، إلا أن هذا الشغف بالخط العربى أخذ يتضاءل فقل عشاقه ، وقل تبعا لذلك الفنانون الذين كانوا يبدعون فيه ، فبينما نراه يختفى تدريجيا من المنازل والقصور نراه ينتقل إلى الشعبيين

الذين بدأوا يطلبون نماذج من الخط العربى لتزيين مقاهيهم أو محالهم التجارية أو ديارهم . ولمواجهة هذا الطلب والرغبة فى تيسير نوع من الإنتاج الفنى ، حتى يصبح فى ميسور الشعبيين أعدت بعض لوحات الخط للطباعة وزخرفت على نحو يشبه طرز الخط والزخارف التى كانت شائعة فيما مضى ، فاستعان أرباب مهنة الطباعة من الأجانب فى بداية القرن الحالى بخطاطين عرب تولوا الكتابات المختلفة — ثم تولى الطباعون زخرفتها وفقا لإمكانيات آلات الطباعة التى فى حوزتهم ، فظهرت نماذج كثيرة فى هذا المجال إن افتقر بعضها إلى سلامة الذوق وإحكام نسب الحروف فإن بعضها الآخر قد تمشى مع تقاليد الخط القديمة فانعكست فيها أدلة جمالية واضحة .

الفنون الشعبية وأثرها فى حركتنا الفنية الحديثة :

من المشاهد فى فترات الانتقال بين العصور التاريخية أن الفنون ذات الصبغة الرسمية التى تخضع لتقويم ونظام ثابت يتحكم فى تشكيلها ، تتحول تدريجيا إلى مايشبه الطابع الشعبى ، ففى الدولة الفرعونية الوسطى مثلا — خلال فترات الاضطراب الاقتصادى والمجاعات — تقل سطوة التقاليد الفنية القاسية

وتزداد طلاقة الرسوم والتماثيل كأنها تقترب من الفنون الشعبية ، كذلك الحال فى أواخر الدولة الفرعونية الحديثة فى فترة الانتقال إلى فنون البطالسة ، ثم فى فترة تحول فنون البطالسة هذه إلى فنون رومانية ، وما بين الرومانية والبيزنطية تتضح ألوان من الفنون تقرب فى صراحتها وفطرتها من الطابع الشعبي أيضاً وهكذا الأمر فى غالبية عصور الانتقال ، حيث تقل القيود على الفنان ، فلا يعنى بالمهارات بقدر عنايته بجدة تعبيره . وقد لا ندهش لاتفاق الفترة التى نقش فيها حجر رشيد وكتبت عليه عبارة بالخط الهيروغليفى تحته ترجمة بالخط الديموطيقى واليونانى — لا ندهش أن تتفق هذه الفترة مع فترة أصبح الفن فيها يقوم بدور المترجم للفنون التى سبقته ، وأصبح هو أيضاً يصاغ فى قالب حديث يشبه الفنون الشعبية أو يكاد يطابقها .

والظاهرة نفسها تظهر فى الفنون الإسلامية التى نراها تتكامل تارة فتبهرنا دقتها وحبكة تكوينها بدرجة تشعرنا أنها مغلقة أو صعبة فى استخلاص أصولها والإفادة منها فى الفنون الحديثة ، ونراها تارة أخرى قد أصبحت سلسلة كالفنون الشعبية ، وكأن الفنان فيها بدأ ينزع إلى الطلاقة فى التعبير ، وهو فى هذه الحالة لا يكترث للكشف عن طريقته فى الرسم،

او التعبير الفنى بوجه عام . وهى سر الصناعة أو سر المهنة التى نراها تختفى فى عصور الازدهار وتظهر فى أغلب الأحيان فى عصور الاضمحلال حتى تفضح أسرارها كافة كما تفعل الفنون الشعبية .

من هنا نتبين أن الفنون الشعبية حديثة كانت أم قديمة قد تكشف لنا فى أحيان كثيرة ما تخفيه الفنون والطرز الرسمية ذات الطابع التقليدى الثابت ، وربما اتضحت لنا أهمية فنوننا الشعبية فى مجالات التصوير والنحت ، ولا سيما بالنسبة إلى الفنان الحديث الذى انقطعت صلته بالطرز الفنية التى كانت قائمة فى البلاد منذ قرون ، فهو إذا أراد أن يرجع إلى الماضى الفنى ، سواء فى التصوير أو النحت ، لا يجد أمامه سوى ماض فنى قريب ينتهى عند بداية ظهور حركتنا الفنية الحديثة على يد مختار وناجى ومحمود سعيد ، وهو إذا أراد الرجوع إلى أبعد من هذا ، أو وصل فنه بأساليب فنية أقدم من بداية القرن الحالى ، يضطر إلى التقهقر قرونا كثيرة تفصله عنها فجوة تاريخية فسيحة ، فأين يجد أنماط النحت والتصوير الإسلامى والتماثيل التى كانت تزين قصور وبساتين المماليك والخلفاء والدمى المتحركة أو الثابتة التى طالما قرأ عنها فى المراجع العربية القديمة ولا يجد

لها اليوم أثرا ، كتلك الصور المنقوشة على جدران قصور هؤلاء المماليك ، والرسوم المنقوشة على جدران الحمامات العامة التى اندثرت معالمها ، ويحتاج التنقيب عنها فى الوقت الحاضر إلى الجهد الشاق لإظهار تفاصيل متبقية منها . كذلك تفصل هوة عظيمة بين الفنان الحديث والفنون المصرية القديمة التى تبدو غريبة عنه على الرغم من قيام آثارها فى النحت والتصوير على صورتها الطبيعية فى عدد كبير من الأماكن الأثرية .

يتسنى لنا بعد هذا أن نقف على أهمية تلك الفنون التى تقوم مقام الوساطة بين الحديث والقديم من الطرز والمذاهب كالفنون الشعبية التى نراها تتابع جميع العصور التى اجتازها تراثنا الفنى ، ففى الأزمنة الفرعونية نصادف إلى جانب الإنتاج الفنى ذى الصبغة الرسمية الذى تتمثل فيه الجودة والإتقان — نصادف إنتاجا آخر أكثر فطرة ، وكأن الأيدى التى صنعته كانت فى حاجة إلى مزيد من الحذق .

وهذه الفنون التى اعتبرت ذات أهمية ثانوية أو فنونا تحضيرية ، يمكن اعتبارها أيضاً أنواعا من الفنون الشعبية .

ولقد حاول عدد غير قليل من الفنانين الاقتباس من الفنون المصرية القديمة وتدعيم إنتاجهم الفنى الحديث بملامح من ذلك

الفن القديم ، فكانت النتائج — عدا قلة ضئيلة — مفتعلة تبدو فى صبغتها وكأنها تمسخ وقار الفن الفرعونى وتحرفه ، والحالة نفسها نراها بالنسبة إلى الفنون الإسلامية القديمة ، فكم من الفنانين صور المساجد الأثرية أو تخيل مجالس الخلفاء فصور ما تجمعه من مظاهر البهجة والطرب ، أو صور فرسان العرب وأعيادهم ، أو النساء خلف المشربيات فى بيوتهن فأسفرت اللوحات عن تحريف للفنون الإسلامية أو العربية فلا نلمس فيها روح هذه الفنون أو نظامها أو أصولها ، فكأنها تصطنع الجو الشرقى دون أن تدركه .

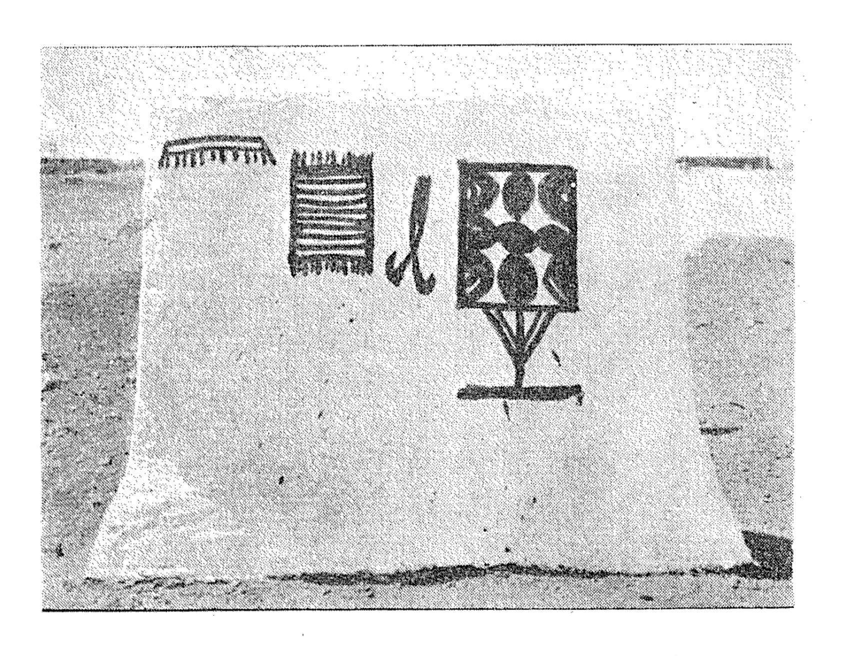
وبعد أن أخفقت محاولات لا تحصى لربط الحاضر بالماضى فى فنون تفصلنا عنها فجوات زمنية فسيحة ، اتجهت الأنظار نحو الفنون الشعبية كمصدر وحى للفنان ووسيلة لتقرب إليه الأنماط الفنية المحلية القديمة والتى تبدو صماء ، ويتعدد فى كثير من الأحيان استخلاص أواصرها الفنية ، ويرجع تاريخ استلهام مذاهبنا الحديثة فى التصوير والنحت لفنونا الشعبية إلى رواد الحركة الفنية الحديثة فى مصر أمثال مختار وناجى ومحمود سعيد حين عبروا عن الموضوعات الشعبية فى العشرين سنة الأولى من بداية حركتهم الفنية ، أى حتى سنة ١٩٣٠ تقريباً — فلقد عبر مختار

عن فتيات الريف ، وعبر ناجى عن موكب المحمل والنقرزان والزمار والتحطيب ، وغير ذلك من مشاهد شعبية ، وعبر محمود سعيد بأسلوب قريب فى بساطته فى الفن الشعبى عن بعض مناظر الريف والقرويين كالجزيرة السعيدة ورقصة الدراويش وغيرها . أما المصور عياد فعلى الرغم من كونه من الرواد الأول لهذه الحركة الفنية التى بدأت حوالى سنة ١٩١٠ إلا أن أسلوبه اتجه نحو الفنون الشعبية حوالى سنة ١٩٣٠ ، أى عند بداية ظهور جيل جديد من الفنانين الذين اتجهوا نحو الفنون الشعبية فى تعبيرهم ، أمثال اعتماد الطرابلسى وفتحية ذهنى[1] ، وكلتا الفنانتين صورتا لوحات للسبوع وحمام السوق والزار وغير ذلك من موضوعات شعبية بعضها معروض الآن فى المتحف الشعبى التابع للجمعية الجغرافية .

ثم نرى جيلا جديداً من الفنانين سنة ١٩٤٥ حاول أن يستوحى جانباً جديداً من فنوننا الشعبية فاتخذ من رسوم الوشم ورسوم عنترة التى تزين المقاهى الشعبية ، ومن رسوم بعض المطبوعات الشعبية الخاصة بكشف الطالع موضوعات

---

(١) انظر شكل ٢٦ .



(شكل ٢٨) بعض المقابر الشعبية بجهة نجع حمادى من النوع المسمى بالتابوت

متنوعة ، وكان رواد هذا الجيل سمير رافع والجزار وندا السجينى .

وبينما توالت الأجيال جيلا بعد جيل وهى تحاول أن تكشف جوانب جديدة يمكن الإفادة منها فنيا من الفنون الشعبية ، ظل فريق كبير منهم يقصر جهوده على مسايرة النزعة نفسها التى بدأها رواد سنة ١٩١٠ .

ولا تكاد تنقضى خمس عشرة سنة أخرى تقريباً حتى تبدأ طائفة جديدة من الفنانين تطرق الفنون الشعبية من جديد ، فبدلا من أن تقتبس منها الموضوعات والمظاهر الشائعة أو طابع الغرابة أو الجانب الساخر ، نراها تستلهم وحيها من الزخارف والنقشات الشعبية وأنواع هذه الفنون التى تميل فى طابعها إلى التجريد ، فمن زخارف الحصر ونقشات التطريز وأشكال آنية الفخار والرسوم الهندسية على المراوح والمقاطف والبراذع أمكن تكشف أنماط قربتهم إلى فهم الزخارف العربية المجردة بل الخروج منها بطابع مجرد يتميز بصبغة شرقية صميمة وأمكن فى الوقت نفسه تفهم الأصول الهندسية التى يقوم عليها الفن الفرعونى .

ومن خلال هذه المحاولات الكثيرة المضنية التى استمرت

زهاء نصف قرن يمكن أن يستنتج أن أهمية الفنون الشعبية تتضح تدريجيا لعدد متزايد من الفنانين الذين يسعى كل جيل منهم إلى تكشف جوانب خفية يمكن عن طريقها الاستفادة من تراثنا القديم فى إقامة طابع فنى حديث يساير أحدث الاتجاهات الفنية العصرية ، فكلما أمكن بعض الفنانين تكشف موضوعات الزار وأفراح الريف أمكن لفريق ثان منهم تكشف رسوم الوشم وحلوى المولد ، فرسمت عروس الحلوى عشرات المرات ، كما تكشف فريق ثالث أهمية تصميمات الأحجبة والتمائم ، ومنهم من استلهم طابعه الفنى من المخطوطات السحرية القديمة وهكذا يتزايد وعى الفنانين بالفنون الشعبية لإدراكهم أهميتها فى وصل حاضرنا الفنى بتراثنا القديم .

ويجب ألا نعجب لظهور جوانب خفية فى فنوننا الشعبية قد غابت عن الأجيال السالفة ، وليس من شك فى أن الاهتمام المطرد جعل الرأى العام أكثر تقبلا لهذه الفنون التى كانت تعتبر إلى عهد قريب بعيدة عن الذوق الفنى السليم ، جافة فى سذاجتها ، منفردة فى خشونتها أو بساطتها ، مما كان يحمل الكثيرين على التفكير فى تهذيبها وتطويرها حتى تتفق مع ما يظنونه — على غير حق — الذوق السليم ! ..

مطابع دار القلم بالقاهرة

المكتبة الثقافية

- أول مجموعة من نوعها تحقق اشتراكية الثقافة .
- تيسر لكل قارىء أن يقيم فى بيته مكتبة جامعة تحوى جميع ألوان المعرفة بأقلام أساتذة متخصصين وبقرشين لكل كتاب .
- تصدر مرتين كل شهر . فى أوله وفى منتصفه .

الكتاب القادم

منشآتنا المائية

عبر التاريخ

عبد الرحمن عبد التواب

أول نوفمبر ١٩٦٢

مطابع دار القلم بالقاهرة

الثمن ٢ مـ